Русский балет

А. П. Павлова.

Альбом солнца России № 1

РУССКІЙ БАЛЕТЪ

СОДЕРЖАНІЕ

ЧЕТЫРЕ БАЛЕРИНЫ ИМПЕРАТОРСКАГО МАРІИНСКАГО ТЕАТРА.

I. А. П. Павлова.

«АННА ПАВЛОВА». Очеркъ Андрея Левинсона.

«О ПАВЛОВОЙ». Изъ статьи проф. Оскара Би.

«СФИНКСЪ». Н. Георгіевичъ.

II. М. Ф. Кшесинская.

«КШЕСИНСКАЯ». Статья А. Плещеева.

«ТРИ РОЛИ М. Ф. КШЕСИНСКОЙ». Статья Андрея Левинсона.

III. О. О. Преображенская.

«ОЛЬГА ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ». Очеркъ Н. Георгіевича.

«О ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ». Статья Андрея Левинсона.

IV. Т. П. Карсавина.

«ТАМАРА КАРСАВИНА». Статья В. Я. Свѣтлова.

РУССКІЙ БАЛЕТЪ И ЕГО ЭВОЛЮЦІЯ. Очеркъ Н. Шебуева.

Ар. Ш. ВЯЗЬМЕНСКІЙ
№ 955
С. П. Б., Васильевскій пер., д. №

И. ГРАБОВСКІЙ

Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/russkbalet00unse

АЛЬБОМЪ
„СОЛНЦА РОССІИ".

А. П. ПАВЛОВА.

Четыре балерины Императорскаго Маріинскаго театра.

I. Анна Павлова.

А. П. Павлова.

На театральной сценѣ нашихъ дней я не знаю никого, кто былъ бы подобенъ Аннѣ Павловой.

Отвлеченныя и строгія формулы классическаго танца ей дано было насытить драгоцѣннѣйшей чувствительностью, утонченностью и паѳосомъ современной души, благороднымъ героизмомъ большихъ линій и «японской» четкостью прихотливыхъ изломовъ...

Поэтическій трепетъ ея арабеска не сравнимъ ни съ чѣмъ. Прямая, проходящая отъ вытянутаго назадъ носка до кончиковъ тянущихся ввысь пальцевъ, не обрывается, а какъ бы устремляется въ пространство, подобно пущенной стрѣлѣ.

Эта-то схематичная прямая, обращается у Павловой въ волнообразную линію неизъяснимой красоты, рисуемую великолѣпно выгнутымъ подъемомъ ноги, изящно вогнутымъ колѣномъ, гибкимъ корпусомъ-стеблемъ, смягченнымъ угломъ локтя и тонкимъ сгибомъ кисти; напряженная, какъ звучная струна, она вибрируетъ въ воздухѣ, принуждая зрителя трепетать отвѣтно.

Линія Павловой не только декоративна, не только выразительна до крайности, она символична.

И не воспринимаются-ли арабески Павловой какъ видимый знакъ чего-то несказуемаго? Здѣсь классическая техника говоритъ возвышеннымъ языкомъ иносказанія.

Можно ли назвать ея танецъ совершеннымъ? Не знаю. Такъ, художницѣ стремительныхъ и внезапныхъ полетовъ, протяжно поющихъ арабесковъ, несомой неремѣнными вѣтрами мимолетныхъ, но пламенныхъ, вдохновеній, чужда, быть можетъ, сложная пышность и прекрасная четкость движеній terre a terre; такъ она была чужда и Маріи Тальони, запечатлѣвшей преемственныя формы романтическимъ одушевленіемъ.

И не могутъ ли неслучайныя отступленія Павловой отъ строгаго канона сами дѣлаться канономъ новаго классическаго танца, современнаго?

По волѣ личнаго переживанія вновь зацвѣтаетъ великая традиція.

Если характерныя пляски Павловой пронизаны чарами безтѣлесной, но обольстительной эротики, прихотливой, заносчивой и вкрадчивой граціей, а пантомима ея колеблема бурей драматическихъ переживаній,—то въ классикѣ Павловой съ невѣдомою силой цвѣтетъ современная душа.

И все же танецъ Павловой, своеобычный и сложный, вознесенный, какъ пламя свѣчи, порой колеблемое дуновеніемъ страсти, уклоняется отъ точныхъ оцѣнокъ; его возвышенная прелесть не сводима ни на психологическіе мотивы, ни на техническія формулы. Несводима она и на традицію Тальони, обаяніе которой, по единогласнымъ свидѣтельствамъ, заключалось единственно въ невѣсомой воздушности, безплотной цѣломудренности формъ: «Тальонизмъ» —лишь одна изъ граней сложнаго, какъ современность, искусства Павловой.

Изъ сонма образовъ, въ которые воплощалась балерина, иные особенно, незабываемо памятны: таковы «Баядерка» и «Жизель»...

Первыя же движенія баядерки, склоняющейся передъ жрецомъ съ ритуальнымъ жестомъ поклоненія, подобны тайнописи, проникнутой ощутимымъ духомъ восточной мистики.

Въ остромъ, точеномъ профилѣ, чистомъ, узкомъ челѣ, увѣнчанномъ жреческой повязкой, въ неподвижно сіяющемъ взорѣ — заключена возвышенная и прохладная строгость «иконописнаго» лика, пока прерывистый вихрь любви и ревности не уноситъ артистку въ драматическій міръ пантомимы.

Разрушительный аффектъ врывается въ гармонію посвященной богу души; вмѣстѣ съ тѣмъ нарушена и связь движеній балерины съ ритмомъ музыкальнаго сопровожденія, движенія пантомимы не опредѣлены и даже не размѣрены музыкой. Они все цѣло подчинены безсознательному ритму внутренняго переживанія.

Я почти не знаю примѣра подобной силы сценическаго самовнушенія. Вдохновенная артистка воплощается до конца. На глазахъ зрителя расцвѣтаетъ внезапно и вспыхиваетъ въ ликованіи жестовъ и взоровъ земная душа баядерки, колеблется и вьется подъ бичемъ обиды, мучительно бьется о невидимыя грани, какъ ночная бабочка о стекла окна.

Хрупкія плечи (великолѣпныя въ гнѣвѣ и вызовѣ) и тонкія, какъ длинные стебли, руки покорно несутъ бремя громадныхъ переживаній.

Конечно, Павлова не знаетъ кропотливой заботы о мѣстномъ колоритѣ. Но отъ ея облика исходитъ чуть примѣтное дуновеніе сладостной экзотики. Такъ, говорятъ, благоуханіе восточныхъ ароматовъ пронизываетъ хрустальную толщу сосуда.

Въ картинѣ смерти баядерки подавленное волненіе пульсируетъ во вздрагивающихъ плечахъ, пробивается сквозь условныя и симметрическія формы пляски, ускоряя темпъ, дробя ритмъ, и разрѣшается въ мимическомъ воплѣ сцены агоніи.

Конкретное дѣйствіе драмы кончено; мы вступаемъ въ туманный міръ, гдѣ пребываетъ тѣнь баядерки, прозрачное подобіе, почти лишенное плоти,—въ царство духовъ, гдѣ властвуетъ танецъ.

Изъ глубины медлительной чередой шествуетъ кордебалетъ; короткіе шаги смѣняются длительными паузами и весь рядъ на мгновеніе замираетъ на арабескѣ; сцена наполняется воздушнымъ сномъ; сомнительный расцвѣтъ искусственной луны бросаетъ печальные зеленые блики на лиловѣющія въ глубинѣ туники...

Неслышный прыжокъ и легкій бѣгъ; томленія ужъ нѣтъ. Балерина танцуетъ: отъ призрачнаго лика вѣетъ льдистымъ холодкомъ.

Здѣсь, въ этомъ обликѣ елисейской тѣни, все психологическое отметено

А. П. Павлова и И. С. Новиковъ.

и царитъ идеальное равновѣсіе, музыкальный трепетъ чистыхъ и протяжныхъ линій.

То, что было несбыточно въ драмѣ, стало возможнымъ въ формахъ классическаго танца.

Въ этомъ глубокая символика балета, осуществленная Павловой.

Черезъ очистительное пламя драматическаго переживанія, олицетворенная ею героиня проникаетъ въ міръ легкаго, дематеріализованнаго бытія. И эта-то ея легкость и чистота, и сладость потусторонней грезы дѣлаютъ ее невидимой для земного взора дѣйствующихъ лицъ заключительныхъ сценъ.

Другое воспоминаніе: Жизель...

Быть можетъ, читателю памятенъ сюжетъ: сельская простушка, Жизель, отдаетъ свое сердце юношѣ. Влюбленные пляшутъ. Возлюбленный довѣрчивой Жизели оказывается вельможей, помолвленнымъ съ дочерью герцога. Идиллія смѣняется катастрофой. Ревность лѣсничаго раскрываетъ обманъ. Жизель лишается разсудка и умираетъ...

Въ ярко-натуралистической сценѣ безумія намѣренія либреттиста осуществлены г-жей Павловой съ вдохновенной интуиціей. Когда сраженное внезапной вѣстью, сознаніе Жизели вновь оживаетъ—въ немъ понемногу всплываютъ обрывки воспоминаній...

И вотъ подъ замедленную ре призу знакомаго мотива оркестра, она рефлективно повторяетъ движенія того же танца, въ которомъ она недавно рѣзвилась съ возлюбленнымъ, повторяетъ ихъ эскизно, медлительно, неувѣренно, какъ бы прислушиваясь къ какому-то далекому голосу, поникая всѣмъ, внезапно отяжелѣвшимъ, тѣломъ.

Сильнѣй, чѣмъ безподобной мимикой клинически-наблюденнаго безумія, согнувшаго ея спину и остановившаго ея взглядъ, Павлова выразила трагическое крушеніе легкокрылой души — самой деформаціей танцовальнаго ритма, этимъ мучительнымъ, шаткимъ, изломаннымъ танцемъ.

Новый образъ: Китри въ «Донъ Кихотѣ»...

Въ первыхъ картинахъ балета, построенныхъ на испанскихъ мотивахъ, корпусъ балерины выгибается вызывающе, руки съ закругленными локтями упираются въ бедра, ноги отбиваютъ быстрые и безпокойные ритмы пляски.

Тщеславное великолѣпіе испанскаго танца, дыханіе восточной экзотики, напряженная страстность — все это явлено въ искусствѣ Павловой въ какомъ-то идеальномъ подобіи.

А. П. Павлова.

Сохранена вся пряность, вся острая сладость образа, но лишь, какъ красочный оттѣнокъ, надъ которымъ царитъ безтѣлесное благородство облика артистки, строгая архитектоника изысканныхъ и граціозныхъ линій...

Въ классическихъ танцахъ слѣдующихъ дѣйствій великолѣпіе ихъ слито съ иной, интимной и утонченной прелестью.

Изъ глубины сцены балерина стремится впередъ прыжками, во всемъ подобными полету (такъ изображаютъ Гризи-«Пери» на старыхъ литографіяхъ), и возвращается вспять короткими прыжками на ступнѣ, въ положеніи, которое французская школа такъ картинно называетъ парящимъ арабескомъ...

Еще одно воспоминаніе: сцена англійскаго music-hall'я, затуманенная дымомъ сигаръ, и на этой сценѣ тѣ танцы, которые изъ года въ годъ каждый вечеръ, на одинъ короткій часъ магіей блистательной красоты и своеобразія уносятъ зрителей лондонскаго «Паласъ-театра» отъ несложныхъ сенсацій спортивнаго дивертиссемента, безсмысленнаго рычанія знаменитаго Фрагсона, или нескончаемаго діалога чревовѣщателя съ игрушечнымъ конемъ на тему новѣйшихъ бѣговыхъ событій Ипсома.

На фонѣ почтенной (о, вполнѣ почтенной) скуки этихъ однообразныхъ представленій, «номера» русскаго балета, выдѣленные какъ бы въ особый спектакль, ослѣпительны, какъ сны гашиша. Проза мѣщанскихъ развлеченій является какъ бы добавочнымъ стимуломъ для громаднаго впечатлѣнія отъ танцевъ Павловой.

Правда, художественный матеріалъ, взятый артисткой для этихъ выступленій, несоразмѣренъ съ ея исключительной личностью: мелокъ и скуденъ. Весь міръ можетъ отражаться въ каплѣ воды, но та капля, въ которой отраженъ здѣсь своевольный геній Павловой ужъ очень мала

Но и среди этихъ эпизодическихъ созданій артистки есть образъ незабываемый: «Умирающій лебедь» (Сенъ-Санса и М. М. Фокина).

Будущее осѣнитъ его тѣмъ же сіяющимъ вѣнцомъ легенды, какъ Жизель и Баядерку.

Павлова — Лебедь, поднявшись на оба носка и скрестивъ опущенныя руки на оперенной туникѣ, мечтательно описываетъ медленные круги. Несомая плавнымъ колебаніемъ рукъ, она стремится въ глубину сцены, навстрѣчу мнимымъ горизонтамъ, изъ холста и красокъ и, готовая взлетѣть, длительно замираетъ, какъ на краю воздушной бездны, въ напряженной и прекрасной аттитюдѣ.

А. П. Павлова.

Но внезапно станъ ея мучительно склоняется, прижатыя къ корпусу руки болѣзненно выгибаются рѣзкимъ движеніемъ боли и борьбы, тревожно ускоренный и неравномѣрный шагъ на трепещущихъ, какъ струны, ногахъ, относитъ ее назадъ къ рампѣ; выпеся впередъ ногу въ великолѣпно выгнутомъ подъемѣ и опустившись на одно колѣно — предсмертнымъ движеніемъ, протяжнымъ и несказанно трогательнымъ, она замираетъ.

Это дробленіе ритма подъ напоромъ мучительнаго переживанія, здѣсь, какъ и въ первомъ дѣйствіи «Жизели», является для Павловой средствомъ драматической выразительности.

Изъ скучныхъ побужденій изящнаго музыкальнаго эпизода Сенъ-Санса и несложнаго въ своей удобопонятной символикѣ замысла балетмейстера, балерина создаетъ эту «бѣлую агонію» мятущагося духа, плѣненнаго тягою земной.

Такой представляется Павлова. Среди хаоса современной сцены она является съ осанкой побѣдительницы. Слава ея безподобна...

Но развѣ въ силахъ словесныя уподобленія раскрыть сокровенное существо, тайные стимулы „я“ театральныхъ преображеній?..

Андрей Левинсонъ.

О Павловой.

(Изъ статьи проф. Оскара Би въ книгѣ «Anna Pawlowa»).

... Когда видишь Павлову такъ, въ жизни — это хрупкая, почти болѣзненно слабая женщина, быть можетъ, даже и некрасивая въ обычномъ, мраморно-холодномъ смыслѣ. Но какой то флюидъ окружаетъ ея подвижное, гибкое тѣло, заставляя слегка трепетать элегантное платье, перо на шляпѣ, розы въ узкой рукѣ, какъ будто за всѣмъ этимъ таится какая-то тѣлесная мысль, ждущая линій зова, чтобы магически претворить станъ, лицо и жестъ въ небывалую игру творческихъ движеній.

Органъ танца, какой-то затаенный, тѣлесный органъ, невидимо скрывается въ ея тѣлѣ, подобно прочимъ художественнымъ возможностямъ, которыя заслоняетъ обыденная жизнь, чтобы въ мигъ откровенія дать имъ чудесно расцвѣсти.

И Павлова, какъ всѣ великіе танцовщицы и танцовщики, обладаетъ этой индивидуальностью тѣла, этой неподражаемой способностью: обращать каждое движеніе въ часть оживленнаго организма, отмѣченнаго печатью ея личности, создать и заверить ритмическое твореніе душою, которая не воплощаетъ ничего, что она не чувствуетъ, и ничего не чувствуетъ, что не было бы родственно прирожденной ей формѣ.

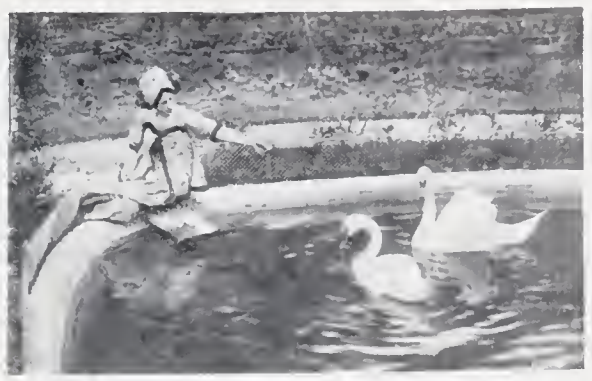
Колоколъ звучитъ, и тѣло осуществляетъ свое искусство, движимое гармоніей, въ которой его тайна...

... Она человѣкъ нашихъ дней и исполняетъ старые на. Она — «техничка» и живетъ душою. Она наивно, но безсознательно воплощаетъ тончайшія переживанія.

Традицію она преображаетъ въ своемъ духѣ въ языкъ души, она изображаетъ ее, она играетъ ее и потому она столь же великая актриса, какъ и танцовщица; обѣ стихіи слиты въ ней, — она играетъ танецъ и танцуетъ игру, наполняя старое искусство дыханіемъ современности, и подъ неограниченный натурализмъ подводитъ основу преемственной техники. Я разумѣю прежде всего ея Жизель въ балетѣ Адана, и встроеномъ во всемъ по образцу комической оперы и дающемъ пантомимѣ столько же простора, сколько «школьнымъ» па.

Ея изображеніе безумія—одно изъ величайшихъ достиженій драматическаго искусства, явленныхъ намъ хореографической сценой. Эта сцена нѣмая, и все же такъ глубоко потрясающая, заставляетъ насъ понять энтузіазмъ французовъ прошлыхъ временъ, предпочитавшихъ нерѣдко захватывающее впечатлѣніе хорошо сыгранной пантомимы—матеріальности словесной драмы.

А. П. Павлова.



Въ этомъ духѣ Павлова одухотворяетъ множество старыхъ и новыхъ сценъ, дѣлая ихъ поводомъ для своей ритмической драмы. Отъ ея безгласнаго тѣла исходитъ какая-то особая линія, музыка движеній, мелодія рукъ, гармонія корпуса, рождающая у насъ видѣнія великой трагической актрисы.

«Па» ея вновь обращаются въ шагъ, танецъ на пальцахъ въ окрыленный сонъ, аттитюды въ блаженство тѣлеснаго самосознанія. Но вотъ прорывается темпераментъ и въ нѣсколько мгновеній рождаетъ такую бурю испанскихъ ритмовъ, что мы теряемся отъ восторженнаго удивленія тому, какъ несказуемо много музыки и пластики можетъ таиться въ тѣлѣ артистки.

Но кто опишетъ это?

Мы вновь убѣждаемся: не изъ книгъ возникаетъ искусство, а изъ нашего тѣла...

Оскаръ Би.

Сфинксъ.

Одной изъ потрясающихъ страницъ нашей современности является открытіе храма въ головѣ сфинкса.

Страшно вдуматься въ это явленіе.

Сколько вѣковъ передъ нашими глазами, на виду у всего міра находился этотъ изумительный памятникъ древности, сколько милліоновъ строкъ стиховъ и прозы, научныхъ изысканій и любительскихъ описаній вызывала къ жизни эта гигантская каменная загадка, которую умершій, отжившій Египетъ задалъ будущимъ тысячелѣтіямъ.

— Зачѣмъ ты созданъ среди пустыни нѣмой и безжизненной, какъ пустыня? — задавало вопросъ современное человѣчество.

А сфинксъ глядѣлъ на человѣчество своими безжизненными, нѣмыми глазами, словно желая какъ можно глубже сохранить какую-то мистическую тайну.

И вотъ случайно, совсѣмъ на-дняхъ, эта тайна вѣковъ, открылась.

Въ головѣ сфинкса нашли храмъ, даже три храма, соединенныхъ между собою лѣстницами.

Кому, какимъ богамъ молились тамъ?

Одному ли Богу, или тремъ? — Неизвѣстно.

Умерли безсмертные боги древняго Египта.

Безсмертнѣе ихъ оказалась та видимая внѣшняя оболочка, изъ камня, которую невѣдомый геніальный скульпторъ воздвигъ, неподалеку отъ геніальнаго архитектора— пирамиды Хеопса.

Безсмертные боги оказались менѣе безсмертными, чѣмъ искусство, служившее для того, чтобы обезсмертить ихъ.

Балетъ тоже сфинксъ.

Человѣчество забыло, какому богу храмъ воздвигнутъ въ немъ, и есть-ли вообще въ немъ храмъ. Изъ всѣхъ видовъ искусства это самое загадочное.

Смотришь на красивую внѣшнюю оболочку сфинкса, любуешься и не понимаешь, зачѣмъ это?

— Что скрывается тамъ внутри?

Неужели это только калейдоскопное играніе разноцвѣтныхъ камней? Только за послѣднее время сфинксъ балета разгаданъ.

Тамъ внутри найденъ храмъ.

И честь его открытія принадлежитъ русскимъ танцовщицамъ.

Споръ идетъ лишь объ имени, о забытомъ имени бога.

И Павлова, и Карсавина, и Преображенская, и Кшесинская,—каждая изъ нихъ религіозна сама по себѣ.

Для нихъ балетъ таинство.

Служеніе богу. Но въ обрядностяхъ онѣ рознятся.

Эти четыре весталки поддерживаютъ огонь на алтарѣ забытаго хра

Изъ четырехъ жрицъ этого храма менѣе всего похожа на жри О. О. Преображенская.

Она скорѣе лирическій поэтъ, воспѣвающій бога и приближающій к тѣ мистеріи, смыслъ которыхъ толпою забытъ, утерянъ.

Ея танцы словно введеніе въ религіозные танцы жрицъ.

И болѣе всего походитъ на жрицу—А. П. Павлова. Ея танецъ—молитва. Ея танцы—жертвоприношенія. Ея танцы—религіозный экстазъ. То весталка, то діаконисса, то вакханка, то жрица Дагона, то хлыстовка, то шаманка, то святая, то жрица черной мессы,—вотъ что такое Павлова, великая жрица забытаго храма забытому богу,—храма въ головѣ Сфинкса.

Н. Георгіевичъ.

А. П. Павлова.

М. Ф. Кшесинская.

М. Ф. Кшесинская.

Кшесинская.

Матильда Феликсовна Кшесинская сыграла историческую роль въ Петербургскомъ балетѣ. Она появилась на сценѣ въ то время, когда для возбужденія интереса къ зачахшему балету дирекція приглашала знаменитыхъ итальянскихъ балеринъ, которыя завладѣли репертуаромъ и сердцами балетомановъ.

Балетоманы сходили съ ума, восторгаясь Цукки, Корнальбой, Дель-Эрой, Бріанцей, потомъ Леньяни, Замбелли и пр. Константинъ Скальковскій славилъ спину Цукки, находя въ этой спинѣ больше поэзіи, чѣмъ въ произведеніяхъ всѣхъ поэтовъ, вмѣстѣ взятыхъ.

Итальянки возбудили ревность въ нашихъ танцовщицахъ, заставивъ ихъ серьезно взяться за работу. Въ этомъ большая заслуга итальянокъ, но и онѣ, въ свою очередь, были признательны петербургскому театру, въ которомъ, кромѣ аппетитныхъ окладовъ и цѣнныхъ подношеній, обрѣли знаменитаго хореографа Маріуса Петипа. Ему онѣ много обязаны успѣхомъ: онъ дѣлалъ имъ указанія, занимался съ ними и, по возможности, стремился придать ихъ акробатической техникѣ отпечатокъ утонченнаго изящества и благороднаго стиля.

И публика, и артисты были убѣждены, что безъ итальянокъ нашей сценѣ нѣтъ спасенья, что Италія останется вѣчнымъ поставщикомъ балеринъ для Петербурга и Москвы.

Появилась совсѣмъ юная Кшесинская и въ нѣсколько лѣтъ категорически опровергла эту теорію. Талантъ ея такъ быстро началъ распускаться, такъ пышно расцвѣлъ, что обаяніе итальянокъ потускнѣло. Дирекція рѣшила не пользоваться больше ихъ услугами, довольствуясь русскими танцовщицами, а главнымъ образомъ возлагая надежды на Кшесинскую. Благодаря такому рѣшенію, дирекція сдѣлала хорошую экономію, что тогда считалось одной изъ задачъ Императорскихъ театровъ, и сообразила, что своимъ можно платить въ три-четыре раза меньше.

Кшесинская выросла въ первоклассную балерину, не только не уступавшую иностранкамъ, но превзошедшую многихъ изъ нихъ. Талантъ «Малечки», какъ называли балетоманы въ то время уменьшительнымъ именемъ самую молодую балерину. Матильду Феликсовну,—выражался въ счастливомъ сочетаніи образцовыхъ, классическихъ танцевъ съ вдохновленными драматическими переживаніями. Такія созданія ея, какъ «Дочь фараона», «Эсмеральда» и др., убѣждали въ томъ, что передъ нами по настоящему большая артистка, художникъ сцены.

Все, что выросло на балетной сценѣ вокругъ Кшесинской, всѣ танцовщицы, которыя теперь завладѣли успѣхомъ за границей, являются прежде всего послѣдовательницами этой балерины.

Съ первыхъ шаговъ М. Ф. Кшесинской на сценѣ и до прощальнаго ея спектакля въ декабрѣ прошлаго года, т. е. двадцать два года, я безпрерывно наблюдалъ за развитіемъ ея таланта и, подведя итоги этихъ наблюденій, долженъ сказать, что Кшесинская съ каждымъ годомъ шла впередъ, настойчиво работая и совершенствуясь.

Зачѣмъ, почему она сказала намъ «прощайте», я до сихъ поръ не уясняю. Это красиво, смѣло! Уйти изъ театра, унести съ собой славу, не дожидаясь тѣхъ мрачныхъ для артистовъ дней, когда слава начинаетъ уходить отъ нихъ. Переживать свою славу мучительно для таланта, но Кшесинской объ этомъ рано думать. Она обязана выступать хотя бы изрѣдка, напоминая о себѣ, обязана, потому что любитъ свое искусство, потому что мы любимъ ея искусство.

Осень этого искусства еще далека!

Вотъ почему хочется повторять безъ конца: «до свиданья!»

Съ уходомъ Кшесинской, въ балетной труппѣ образовалась брешь. Временами рѣдко, рѣдко, какъ солнце пригрѣваетъ и освѣщаетъ Петербургъ, прилетаетъ А. П. Павлова.

Кшесинская и Павлова — яркія противоположности, несравнимыя между собой.

Это двѣ самыя яркія звѣзды, которыя я видѣлъ въ балетѣ за послѣдніе годы. Одна похищена отъ насъ заграницу, другая спряталась!

Есть, разумѣется, еще даровитыя артистки, но творчество ихъ, сказалъ бы я, односторонее. Одна привлекаетъ на рѣдкость правильными танцами, другая—женственностью, граціей, лиризмомъ.

Драматическое вдохновеніе, глубокій внутренній обликъ, большія пламенныя чувства,—вотъ что давала намъ Кшесинская, помимо ея превосходныхъ, художественныхъ танцевъ. Такой богато-одаренной драматической балерины я больше не вижу и горюю за Терпсихору. Пусть чарующая муза вернетъ намъ Кшесинскую, и мы, всѣ мы, любящіе балетъ, порадуемся.

А. Плещеевъ.

Три роли М. Ф. Кшесинской.

Давно ли миновалъ годъ съ тѣхъ поръ, какъ М. Ф. Кшесинская появилась впервые въ новомъ для нея балетѣ (она разучила его для лондонскихъ гастролей съ труппой г. Дягилева) — «Лебединомъ озерѣ»?

Вспоминается, какъ, послѣ томительнаго чередованія будничныхъ представленій, съ первымъ выступленіемъ балерины, вступилъ въ свои права тотъ творческій духъ необычайнаго и даже чрезмѣрнаго, въ которомъ таится причина славныхъ побѣдъ русскаго балета.

Излишне доказывать, что скорбный лиризмъ «Лебединаго озера» лежитъ внѣ тѣсно очерченныхъ границъ обычнаго жанра М. Ф. Кшесинской: въ предѣлы окрыленной фантастики она вступила не какъ прирожденная госпожа, а какъ смѣлая завоевательница.

Есть артистки, — такова г-жа Трефилова, — чьи души безбурно цвѣтутъ въ ясной и строгой гармоніи классическихъ формъ. Ихъ искусство совершенно и легко. Танецъ-же г-жи Кшесинской не столько точная передача хореографическаго текста, сколько неудержимый и своевольный порывъ.

М. Ф. Кшесинская.

Ничто не можетъ сравниться съ щедростью и неутомимостью артистки: ея танецъ— какой-то рогъ изобилія формъ, богатство, бьющее черезъ край.

Классическій танецъ, съ пуантами и полетами, какъ бы возноситъ балерину въ иную, потустороннюю дѣйствительность; но если облачный образъ А. П. Павловой, прозрачной и безплотной тѣнью вьется надъ елисейскими полями мечты, — М. Ф. Кшесинская въ божественныхъ играхъ носится по цвѣточному ковру земного рая.

Искусство ея—стихійное, органическое, земное.

Искусство личности, одаренной безъ мѣры, ненасытно ищущей себѣ удовлетворенія въ неисчислимыхъ возможностяхъ балетной формы, — въ блескѣ и звонѣ варіацій на носкахъ, въ протяжныхъ и томныхъ арабескахъ adagio, — на вершинахъ технической виртуозности. Поэтому ея танецъ столь обогащенъ радостью, сверкающими улыбками торжества, насыщенъ непрерывнымъ внутреннимъ оживленіемъ.

Пантомимѣ Кшесинской, какъ и ея танцамъ, не свойственны возвышенная интеллектуальность и душевный надрывъ Павловой.

Жестъ и мимика Кшесинской непосредственно и полномѣрно обнаруживаютъ лишь общечеловѣческія переживанія, элементарныя и цѣльныя чувства, въ патетически и психологически совершенныхъ, я бы сказалъ, нормативныхъ формахъ.

Программа «Талисмана», балета, изъза авторства котораго нѣкогда ожесточенно спорили Тарновскій и Маріусъ Петипа, является по сюжету своему обычной балетной программой, но развивающейся въ обратномъ порядкѣ. Если героини «Баядерки» и «Жизели» отъ драмы земной жизни уходятъ въ область божественно-безбурнаго танца, Нирити (въ «Талисманѣ») — небожительница, снизошедшая въ земную юдоль пантомимы.

«Талисманъ», обновленный Н. Г. Легатомъ, является желаннѣйшимъ поводомъ для выступленія М. Ф. Кшесинской. Онъ «репрезентативенъ» для нея, потому что открываетъ наибольшій просторъ для ея чисто-хореографическаго искусства.

Мнѣ думается, что нынѣ чистая классика Легата ближе нашей артисткѣ, нежели драматическое оживленіе «Эсмеральды».

Именно въ танцѣ и только въ танцѣ ищетъ себѣ выраженія ея героическій темпераментъ, воплощается безостаточно въ гиперболическомъ

Столовая въ особнякѣ М. Ф. Кшесинской.

Спальня М, Ф. Кшесинской.

размахѣ движеній, въ этихъ «па», словно перегруженныхъ «барочной» орнаментикой безчисленныхъ деталей, усложненныхъ виртуозными battements.

Въ этомъ упоеніи формами, покоренными силой таланта и воли, черпаетъ артистка то властное и радостное настроеніе, которое придаетъ новую молодость ея облику и проникаетъ даже драматическіе моменты ея роли.

Этотъ необыкновенный подъемъ, естественно, повышается по мѣрѣ наростанія трудностей.

Артистка, быть можетъ, даже нѣсколько приберегаетъ свои силы въ началѣ балета.

Лишь въ ослѣпительномъ финалѣ третьяго дѣйствія, съ его боковыми кабріолями, разряжается накопленная энергія.

И если четырехкратное повтореніе головокружительнаго «па» есть истинный рекордъ гимнастическаго танца (азартъ одинъ изъ несомнѣнныхъ мотивовъ его исключительнаго успѣха), оно представляется въ то-же время немалой художественной побѣдой.

Гимнастика переходитъ въ фантастику.

Съ образомъ «Эсмеральды» у меня неразрывно ассоціируется представленіе о М. Ф. Кшесинской, единственной нынѣ у насъ исполнительницы роли цыганки.

Я не видѣлъ Виргиніи Цукки. Въ воспоминаніяхъ о Фанни Эльслеръ, сохранившихъ для насъ каждую линію ея прекраснаго тѣла и ничтожнѣйшія перипетіи ея жизненнаго пути, нѣтъ ни одного цѣннаго указанія на характеръ ея трактовки «Эсмеральды».

Въ исполненіи Кшесинской мѣстный колоритъ сведенъ почти на нѣтъ; она танцуетъ съ прямымъ, негнущимся торсомъ; нѣтъ восточныхъ волнистыхъ движеній живота, нѣтъ вызывающей игры бедрами, испанскихъ гитанъ, нѣтъ національнаго оттѣнка въ port de bras.

Она танцуетъ полухарактерную роль «Эсмеральды въ обобщенной классической манерѣ.

Въ техническихъ подробностяхъ ея танца много блеска, какъ бы внѣшняго, но какъ глубоко тревожитъ насъ этотъ блескъ. Пантомима ея вдохновенна. «Эсмеральда» Кшесинской надолго покоряетъ воображеніе и волнуетъ мысль...

Яркій расцвѣтъ хореографическаго генія Кшесинской длится и нынѣ съ тою же царственной пышностью. И лишь, какъ на мимолетное уклоненіе, смотримъ мы на недавнее рѣшеніе балерины отказаться отъ подвластной ей сцены.

Андрей Левинсонъ.

Внѣшній видъ особняка М. Ф. Кшесинской.

Зимній садъ въ особнякѣ М. Ф. Кшесинской.

Салонъ М. Ф. Кшесинской

III. О. О. Преображенская.

Въ классическомъ и античномъ балетѣ она, дѣйствительно, неумѣстна. Этимъ плевкомъ Преображенская словно вызовъ дѣлаетъ ложноклассицизму и попадаетъ въ цѣль, потому что такая ничтожная, на первый взглядъ, деталь, если вдуматься въ нее, вырастаетъ до размѣровъ чуть ли не символа.

Я привелъ только рѣзкій примѣръ, но каждый характерный танецъ — а Преображенская стала теперь мастерицей именно характерныхъ танцевъ — скрашенъ у нея какой-нибудь особенно красочной, бытовой или этнографической деталью. «Матросикъ» имѣлъ невѣроятный успѣхъ

Ольга Преображенская.

Основная черта ея таланта—лиризмъ и женственность.

Самыя привлекательныя чары женщины, кокетство и шаловливая капризность въ балетѣ «Капризы бабочки», коварная грація бѣлой кошечки въ «Спящей Красавицѣ», трогательный лиризмъ «Эсмеральды», шаловливыя причуды «Сванильды» въ «Коппеліи», да и всѣ роли, которыя производятъ въ ея исполненіи неотразимое впечатлѣніе, напоены свѣтомъ нѣжнаго лиризма.

Она—лирическій поэтъ, блестящій по формѣ—техника ея танцевъ всегда безукоризненна и совершенна — и глубокій по содержанію.

Но діапазонъ ея таланта гораздо шире, чѣмъ можно было ожидать отъ скромной ученицы Петипа, Иванова, Іогансона и Чекетти.

Въ немъ нѣтъ драматическихъ нотокъ, еще менѣе трагическихъ, и даже такія свѣтила балетной педагогіи, какъ Ганзенъ въ Парижѣ, г-жа Беретта въ Миланѣ и г-жа Ланнеръ въ Лондонѣ, не съумѣли ее сдѣлать драматической танцовщицей.

Она сверкаетъ лучами радости, какъ одна изъ самыхъ яркихъ звѣздъ нашего балетнаго горизонта.

Она не умѣетъ хмуриться.

Нахмурившаяся звѣзда, уже не звѣзда.

Но она умѣетъ улыбаться.

Смѣяться.

И въ области комическихъ достиженій, ея талантъ достигаетъ далекихъ предѣловъ.

Она первая изъ русскихъ балеринъ внесла какой-то бытовой оттѣнокъ въ толкованіе комическихъ ролей.

Вспомните, сколько жанра въ ея исполненіи «Матросика».

Однимъ изъ незабвеннѣйшихъ, чисто бытовыхъ штриховъ, является ея знаменитый плевокъ, по-матроски.

Въ самомъ разгарѣ танца, она вдругъ характерно сплевываетъ въ сторону.

Казалось бы эта грубая, реалистическая черточка должна вызвать осужденіе. и съ чисто хореографической, и съ эстетической точки зрѣнія.

О. О. Преображенская.

АЛЬБОМЪ
„СОЛНЦА РОССІИ“.

О. О. ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ.

О. О. Преображенская.

Исполненный ею въ первый разъ на бенефисѣ Кшесинской, онъ былъ повторенъ по требованію публики три раза.

Случай небывалый въ лѣтописи русскаго Императорскаго балета.

Ошеломляющій успѣхъ имѣетъ у Преображенской чардашъ на музыку «второй рапсодіи» Листа.

Затѣмъ идутъ: «русская», въ балетѣ «Комарго», кроатская пляска и польскія мазурка и полька. Въ нихъ она сумѣла проникнуть въ самую душу народа, танецъ котораго исполняетъ она.

Особенно совершенна ея «русская», лишенная длиннотъ и угловатостей, олиричненная, и тѣмъ не менѣе, по самому духу своему, остающаяся русской.

Жанровыя картинки Преображенской словно придвинули балетъ, который былъ зрѣлищемъ для избранныхъ, къ широкой публикѣ.

Преображенская популяризировала и демократизировала балетъ.

Изъ всѣхъ нашихъ балеринъ, она самая доступная и понятная толпѣ.

Вотъ почему такъ особенно охотно приглашаютъ ее на благотворительные и парадные многолюдные вечера и концерты.

Она сняла балетъ со сцены и перенесла на эстраду.

Но, демократизируя, гонясь за бытовыми и жанровыми эффектами, Преображенская сумѣла остаться все той-же чуткой и четкой художницей, романтичной, лиричной, всегда красивой и интересной.

Таланты ея признаны далеко за предѣлами нашего отечества.

Даже американская печать полна восторженныхъ отзывовъ о танцахъ этой очаровательно-женственной и граціозно-капризной женщины.

В. Я. Свѣтловъ посвятилъ ей цѣлую книгу — «О. О. Преображенская,—хореографическая монографія».

Изданная въ небольшомъ количествѣ экземпляровъ, книга эта представляетъ теперь большую библіографическую рѣдкость.

Изъ другого труда того же автора—«Терпсихора»—приведемъ краткій анализъ и краткую исторію жизни О. О. Преображенской.

«О. О. Преображенская родилась въ 1870 г., въ 1879 г. поступила въ училище, въ которомъ и кончила курсъ подъ руководствомъ лучшихъ преподавателей танцевъ — М. И. Петипа, Л. И. Иванова, Х. П. Іогансона и, наконецъ, Э. Чекетти, который занимался съ нею въ своемъ частномъ классѣ. Артистка училась и совершенствовалась и у извѣстныхъ иностранныхъ преподавателей, какъ напримѣръ, у. г. Ганзена въ Парижѣ, у г-жи Беретта въ Миланѣ и у г-жи Ланнерь въ Лондонѣ. Въ 1889 г. она была выпущена изъ училища въ кордебалетъ, съ котораго и начала свою службу искусству, постепенно совершенствуясь, послѣдовательно выдвигаясь впередъ, неустанно работая, горячо любя свое искусство и относясь къ нему съ удивительной добросовѣстностью. Ея талантъ вскорѣ былъ замѣченъ и отмѣченъ публикой и печатью. Ей стали давать отдѣльные «кусочки», отвѣтственныя сольныя мѣста, наконецъ, маленькіе балетики. Она танцовала въ «Катаринѣ», «Калькабрино», «Сильфидѣ», «Царѣ Кандавлѣ», «Золушкѣ», «Пахитѣ», «Дочери Фараона» и въ другихъ балетахъ. Изъ небольшихъ балетовъ слѣдуетъ отмѣтить «Жертвы Амура» и «Капризы Бабочки». Въ этомъ послѣднемъ она достигла блестящихъ результатовъ и до сихъ поръ очаровываетъ въ немъ зрителей, создавая милый образъ изъ роли бабочки. Изъ отдѣльныхъ па, танцуемыхъ ею въ дивертисментахъ укажу на «Petit mousse français»—и «Вальсъ-капризъ» Рубинштейна.

О. О. Преображенская неоднократно ѣздила за границу, танцовала въ Ниццѣ, на сценѣ Grand-Opera въ Монте-Карло — въ театрѣ Казино и въ Будапештѣ — въ королевскомъ театрѣ. Вездѣ она имѣла очень хорошій успѣхъ. Князь Монакскій устраивалъ въ честь ея завтракъ на своей яхтѣ, сдѣлалъ ей цѣнный подарокъ за участіе въ спектакляхъ; покойный Сарсэ писалъ о ней въ газетахъ, а одно время австрійскія, итальянскія и венгерскія газеты были полны ею, отдавая должную дань ея таланту. **Н. Шебуевъ.**

О. О. Преображенская.

О. О. Преображенская всѣмъ существомъ своимъ принадлежитъ къ героическому періоду, еще не изжитому нашимъ балетомъ.

Вѣдь русскій стиль балетнаго танца—быть можетъ наивысшее достиженіе театральнаго танца вообще,—лишь недавно восторжествовалъ надъ вліяніемъ западныхъ виртуозовъ. Нерѣдко говорятъ объ исчерпанныхъ формахъ, о столѣтней дряхлости русской классической сцены, разумѣя устарѣлость либретто, ветхость громоздкихъ аксессуаровъ, наивность mise en scène.

Между тѣмъ нашъ танецъ недавно лишь достигъ своей прекрасной зрѣлости; въ лицѣ М. Ф. Кшесинской, О. О. Преображенской, В. И. Трефиловой, А. П. Павловой онъ завоевалъ вчерашній день, владѣетъ сегодня имъ..

Ея исполненіе танцевъ на «bis» никогда не повтореніе.

Это вдохновенныя импровизаціи, новыя варіаціи на основную хореографическую тему.

Я уже говорилъ объ относительной ограниченности пластическихъ средствъ балерины.

Она плѣняетъ не красивой лѣпкой тѣла, а чистотой, точностью, живостью рисунка, богатствомъ тѣхъ невидимыхъ линій, которыя чертятъ въ пространствѣ ея движенія.

Красота ея танца не столько живописная или скульптурная, сколько линейная, я сказалъ-бы—графическая.

Если таковы преобладающія свойства ея танца, все же нельзя не оцѣнить и исключительной выразительной культуры ея танца и пантомины.

Игра музыкальныхъ и психологическихъ настроеній воплощается ею съ точностью и полнотой безостаточной. Ея renversements на руки кавалера полны страстной истомы, движенія ея adagio меланхолически протяжны, нѣженъ юморъ ея piccicato...

Въ минувшемъ году, послѣ длительнаго перерыва, мы вновь увидѣли прекрасную артистку въ «Капризахъ бабочки», «Арлекинадѣ», «Феѣ Куколъ», «Щелкунчикѣ» и «Корнеліи», а главное въ «Раймондѣ».

«Капризы бабочки», нѣкогда представлявшіеся прелестной хореографической шалостью,—типическій «дѣтскій» балетъ. Почти всѣ движенія танца —подражательны; безпрерывные прыжки со сдвинутыми колѣнами изображаютъ движенія кузнечиковъ; мухи припадаютъ на одну ножку, муравьи на другую.

Непріятенъ громоздкій и наивный реализмъ костюмовъ; декорація блѣдна и пестра въ одно и то же время, какъ выцвѣтшій ситцевый платокъ.

И все же изъ этихъ ветхихъ одеждъ минутами возрождался фениксъ классическаго танца, вилась въ танцахъ О. О. Преображенской мотыльковая душа.

Роль бабочки, зачарованной мелодіями Кузнечика-музыканта, какъ-бы воплощала символически музыкальную впечатлительность артистки и ея невидимую окрыленность...

...О. О. Преображенская представляется намъ удивительнымъ примѣромъ артистки, преображенной и вознесенной магіей искусства.

Эта маленькая женщина, лишенная оньяняющаго очарованія Павловой, неспособная къ бурѣ и натиску Кшесинской, не надѣленная отъ природы обиліемъ выразительныхъ средствъ, съ мелкими линіями тѣла, не отличеннаго пластической красотой, танцуя даже въ посредственныхъ балетахъ, —умѣетъ создавать чистѣйшіе образцы ритмической и динамической красоты танца.

Непревзойденная прелесть

Преображенской—въ ея пронизанности ритмомъ.

На фонѣ мелодическаго рисунка она непринужденно сплетаетъ и расплетаетъ сложный орнаментъ своего танца, всегда творческаго.

Воображаемый міръ, въ которомъ слагается балетное дѣйствіе, простирается отъ Элизіума призрачнаго бытія вплоть до пестраго и сладкаго Эдема ребяческихъ грезъ.

Въ «Феѣ Куколъ» мы причаливаемъ къ послѣднему полюсу балета вслѣдъ за О. О. Преображенской, розовымъ кормчимъ съ золотымъ жезломъ въ рукахъ.

Въ Преображенской—«Феѣ Куколъ», дѣйствительно, воплощены и фейлость, и кукольность.

Фантастичность образа заключена въ миніатюрный форматъ диковинной игрушки.

Въ ея первомъ появленіи движенія ногъ членораздѣльны и механичны, какъ будто бы это были глазурованныя ноги фарфоровой куклы. Оживившись, фея превращается изъ куклы въ ребенка: такъ юнъ и радостенъ обликъ балерины.

Въ «Феѣ Куколъ» собственно нѣтъ партіи балерины; заглавная роль бѣдна хореографическимъ матеріаломъ; самое цѣнное въ ней — вставное pas de trois Феи съ двумя Пьерро. Этотъ класическій та-

нецъ, перемежающійся съ комической пантомимой, оживляется въ исполненіи О. О. Преображенской очарованіемъ деликатнаго юмора и той непринужденностью крайняго техническаго мастерства, которая является достояніемъ нашей балерины...

..Второе дѣйствіе «Щелкунчика», въ столицѣ конфектной феи Дражэ, построенъ съ мозаичной пестротой дивертиссемента.

Заключается онъ pas de deux балерины съ кавалеромъ (О. О. Преображенской съ Н. Г. Легатомъ).

Pas de deux, это единственное въ своемъ родѣ сочетаніе женской легкости и мужской силы, невѣдомо новѣйшему нашему балету-«реформъ», во всякомъ случаѣ въ его традиціонной четырехколѣнной формѣ (adagio, двѣ варіаціи и кода).

О преимущественной функціи балетнаго кавалера—поддержкѣ балерины говорятъ съ заносчивымъ пренебреженіемъ. А между тѣмъ, что за источникъ пластической красоты—контрастъ между одновременными и связанными другъ съ другомъ движеніями, «оппозиція» танцовщицы кавалеру. И какъ умножаетъ поддержка кавалера силу, высоту, размахъ прыжка.

Прекрасны у феи-Преображенской эти взлеты балерины, несомой кавалеромъ: производная двухъ дѣйствующихъ силъ.

Пестрыя забавы дивертиссемента остаются далеко позади. Въ крылатой пластикѣ совмѣстнаго танца языкъ балетныхъ формъ возвышается до пафоса, чтобы въ варіаціи раствориться въ радостной и задорной игрѣ.

Конечно, знаменитое glissando на носкѣ черезъ всю сцену—лишь остроумно примѣненный механическій трюкъ.

Зато послѣдняя варіація балерины, подъ аккомпаниментъ челесты, съ легчайшимъ шажкомъ на вытянутыхъ пальцахъ—самое подлинное искусство.

Трудно описать словами обаяніе этой лирической виртуозности. .

Роль «Раймонды»—самая отточенная грань творчества О. О. Преображенской.

Въ ней балерина обнаруживаетъ еще большую амплитуду драматическаго оживленія, формальнаго разнообразія, гибкости, характерности рисунка.

Она умѣетъ труднѣйшимъ сочетаніямъ придать наивный и непринужденный задоръ рѣзвой забавы.

Эта легкая припрыжка на скрещенныхъ носкахъ, непостижимо ритмичная и виртуозная, воспринимается, какъ веселая шалость.

Въ «Раймондѣ» О. О. Преображенская танцуетъ «большое венгерское па», классическую транскрипцію чардаша.

Достаточно намека, единственнаго движенія руки, заложенной за голову, чтобы въ отвлеченныхъ и нирокихъ формахъ танца воплотилась страстная мадьярская удаль; трудно представить большую выпуклость и субъективность мѣстнаго колорита.

Эта абстрактность, этотъ лаконизмъ сознательнаго самоограниченія при яркой выразительности есть—въ высшей его степени — то, что мы называемъ стилемъ.

Нельзя вообразить большей проникновенности, большей насыщенности духомъ классическаго танца, пронизавшаго душу и пересоздавшаго тѣло артистки.

Въ Преображенской весь пластическій рельефъ нервно вибрирующей ноги, слегка деформированной исключительнымъ развитіемъ мышцъ, подвижность подъема, самыя линіи торса и свободная постановка маленькой, съ тонкими чертами лица, головы въ рыжеватомъ шлемѣ волосъ — запечатлѣно, выработано, оформлено танцемъ.

А въ ея маленькихъ рукахъ фарфоровой фигурины, живутъ тысячи пластическихъ возможностей...

Танцы О. О. Преображенской —незабываемое зрѣлище!

Андрей Л-въ.

Т. П. Карсавина.

Портретъ работы англійскаго художника Сарджентъ.

АЛЬБОМЪ
„СОЛНЦА РОССІИ“.

Т. П. КАРСАВИНА.

Т. П. Карсавина. Портретъ Эберлинга.

IV. Т. П. КАРСАВИНА.

Очеркъ **В. Я. Свѣтлова.**

Карсавина только десятый годъ на сценѣ, а имя ея знакомо не только петербургской публикѣ, но и публикѣ всѣхъ выдающихся театровъ Европы. Говорятъ, въ будущемъ сезонѣ, по поводу исполняющагося десятилѣтія ея службы хореографическому искусству, ей дадутъ бенефисъ, каковой въ свое время получили три старшія наши балерины: Кшесинская, Преображенская и Павлова. Десятилѣтіе въ сценической карьерѣ танцовщицы — это первая половина всей ея карьеры. Въ эти ранніе годы балетной службы складывается

Т. П. Карсавина.

индивидуальность артистки и совершенствуется ея техника. Даровитость, конечно, чувствуется сразу, съ первыхъ-же дебютовъ дѣвочки, только что покинувшей школьный залъ балетнаго училища, но превращеніе обыкновеннаго, на первый взглядъ, дара, въ цвѣтущій, яркій талантъ, происходитъ постепенно. Онъ явно развивается на глазахъ у публики, и вмѣстѣ съ тѣмъ тайна его расцвѣта совершается гдѣ-то, въ сокровеннѣйшихъ психологическихъ глубинахъ художественнаго темперамента.

Т. П. Карсавина.

И вотъ, за десять лѣтъ артистической дѣятельности, мы видимъ Карсавину, задолго до этого «юбилея» уже балериной, которой восхищается публика, критика, художники и скульпторы Петербурга, Парижа, Лондона и Берлина. Въ ея репертуарѣ много ролей самаго разнообразнаго характера, и самое это разнообразіе указываетъ на гибкость ея таланта, на углубленность ея художественнаго темперамента, на увлекающуюся артистическую личность, способную творить отзывчиво въ разныхъ плоскостяхъ хореографическаго творчества. Эта гибкость и есть то драгоцѣнное въ художникѣ качество, та большая цѣнность, которая называется «исканіемъ». Если бы меня спросили, считаю ли я Карсавину артисткой совершенно законченной, вполнѣ самоопредѣлившейся, отъ которой ждать больше нечего, я бы съ полнымъ убѣжденіемъ отвѣтилъ: — нѣтъ.

Карсавина — все еще un monde en création, несмотря на то, что въ ея репертуарѣ найдется не мало вполнѣ законченныхъ ролей высокой художественной цѣнности. Вотъ нимфа Эхо въ «Нарциссѣ», гдѣ Карсавина создаетъ безъ танцевъ такой трагически-скорбный образъ античной красоты, который, конечно, никогда не забудется тѣми, кто имѣлъ наслажденіе видѣть его. Это — одно изъ ея исканій, привсдшихъ се къ настоящей художественной находкѣ. Необычайно то, что для созданія этого образа, она прибѣгаетъ къ самымъ простымъ средствамъ. Внѣшнихъ пріемовъ почти не уловить въ этомъ творчествѣ, но какое-то внутреннее горѣніе, тихій свѣтъ миѳической полубогини, надъ наивнымъ чувствомъ которой зло насмѣялся любимый человѣкъ, свѣтитъ какъ мистическая лампада и освѣщаетъ вамъ глубины античной души эллинской женщины.

Но вотъ въ «Сильфидахъ» она носится по лѣсной лужайкѣ, въ таинственномъ мерцаніи луны, среди кустовъ и деревьевъ, окруженная бѣлыми призраками подругъ, подъ мелодіи сладкозвучнаго, задумчиваго мечтателя Шопена. Она — Сильфида. — У нея нѣтъ «роли», какъ и въ этой вещицѣ нѣтъ ни «литературы», ни «сюжета», ни содержанія. Здѣсь — царство танца самодовлѣющаго, танца въ себѣ, и отъ этого исключительно-хореографическаго произведенія, вѣетъ предметной пластикой движущейся музыки. И вотъ опять, казалось бы, простѣйшими средствами простого танца, не уснащеннаго позднѣйшими виртуозностями итальянской пластики, создается образъ эпохи романтизма, образъ женщины духа, безплотный и таинственный, одинъ изъ тѣхъ образовъ, которыми были полны сценическія произведенія тридцатыхъ годовъ прошлаго вѣка, когда сцену населяли эльфы, сильфиды, виллисы и прочая поэтическая нежить.

Въ «Видѣніи Розы», одномъ изъ шедевровъ Карсавиной — мы знакомимся съ той же романтикой, только перенесенной изъ области фантастики въ область жизни. Это — романъ мечтательной, сентиментальной кисейной барышни двадцатыхъ годовъ. И въ «Карнавалѣ» Шумана она опять въ той же области романтизма, бурнаго, борющагося съ тяжелымъ бюргерскимъ филистерствомъ. Здѣсь хореографическія краски ея уже иныя, какъ иной и весь тонъ исполненія.

Я взялъ эллинскую античность и романтизмъ минувшаго вѣка, какъ двѣ противоположныя другъ другу эпохи, въ которыхъ, однако, Карсавина сумѣла творчествомъ своего духа дать высокіе, по красотѣ, пластическіе образы.

Но вотъ Карсавина — Армида, таинственная очаровательница пышнаго и манернаго вѣка Короля - Солнца, вѣка блещущаго условными красотами причудливо подстриженныхъ парковъ съ ихъ таинственными боскетами, павильонами, бесѣдками, фонтанами, трельяжами и каскадами, созданными фантазіей Лебреновъ и Берэновъ, вѣка церемоніальнаго этикета, придворныхъ вычуръ, пышныхъ туалетовъ, глубокихъ поклоновъ и волшебныхъ сказокъ. И въ Армидѣ-Карсавиной мы опять любуемся стильнымъ образомъ, въ которомъ явно ощущается духъ эпохи, пытливое прозрѣніе въ давно минувшіе вѣка.

И вотъ еще сказка, на этотъ разъ русская народная сказка, безконечно далекая и отъ античности, и отъ романтизма, и отъ реверанса, — своеобразное созданіе народнаго эпоса, фантастика котораго не имѣетъ ничего общаго съ фантастикой народовъ запада какой-бы то ни было эпохи. Но и тутъ Карсавина, перевоплощенная въ Жаръ-Птицу, съ ея испуганными глазами «врубелевскаго» письма, съ ея тревожно-бьющимся танцемъ, подражающимъ движеніямъ пойманной грубыми руками птицы, создаетъ, дѣйствительно, сказочный образъ, несомнѣнно русскій, и опять таки несомнѣнно стильный. Русская сказка имѣетъ не мало точекъ соприкосновенія съ сказкой восточной, съ которой ее связываютъ тысячи видимыхъ, а чаще невидимыхъ нитей мистическаго и миѳотворческаго сродства. Связь эта по-

стигается при изученіи параллелизма въ народномъ творчествѣ восточнаго и славяно-русскаго эпоса, но не легко постичь ее въ конечныхъ выводахъ, безъ примѣненія сравнительнаго метода, и на первый взглядъ персидскій орьентализмъ «Шехерезады» не имѣетъ ничего общаго съ славянскимъ орьентализмомъ «Жаръ-Птицы».

Въ «полномъ собраніи» пластическихъ созданій Карсавиной орьентальнымъ ролямъ принадлежитъ значительное и выдающееся мѣсто. Жена шаха въ «Шехерезадѣ», Вероника въ «Египетскихъ Ночахъ», жена хана въ «Исламеѣ», Тамара въ «Тамарѣ»—все это образы большого художественнаго значенія, благодаря ихъ компактности, ихъ синтетичности. Они колоритны, полнозвучны, ярки, вдохновенны. Лѣнивая восточная страсть, трагизмъ женской гаремной души, рвущейся на свѣтъ и воздухъ изъ насыщенныхъ удушливыми благоуханіями гаремныхъ алькововъ и смутно жаждущей бунта и протеста, — все это удивительно ярко передается Карсавиной. Какими несложными средствами, простыми, почти до неразложимости, создаетъ она, напримѣръ, мрачную фигуру царицы Тамары съ ея кипучей, вѣчно неудовлетворенной жаждой любви и чужой смерти. Сліяніе двухъ такихъ противоположныхъ стремленій

человѣческой души, сліяніе, почти граничащее съ какимъ-то орьентальнымъ садизмомъ, проводится Карсавиной съ тонкимъ чутьемъ той грани, которыя отдѣляетъ художественный образъ отъ клиническаго случая.

Я далекъ отъ мысли не только пересмотрѣть всѣ роли обширнаго репертуара этой балерины, но даже и просто ихъ перечислить въ этомъ очеркѣ. Я взялъ только нѣсколько такихъ ролей изъ репертуара «новаго» балета и прихожу къ заключенію, что въ этой области, въ области новаго балетнаго творчества, періода «послѣ Петипа», творчества Фокина, Карсавина занимаетъ въ анналахъ послѣднихъ дней не только выдающееся, но просто единственное мѣсто. Ни одна наша балерина, кромѣ нея, въ настоящее время, не танцуетъ полнаго репертуара Фокина.

Но въ старомъ балетѣ? Въ балетѣ Петипа?

Возвращаясь изъ заграницы на родную сцену, на которой преобладаетъ репертуаръ этого художника старой классики, Карсавина выступаетъ почти во всѣхъ его балетахъ. Она танцуетъ «Раймонду», «Спящую Красавицу», «Щелкунчика», «Лебединое Озеро», «Пахиту», «Конекъ-Горбунокъ», «Корсаръ» и другіе балеты.

Говоря о балетахъ этого цикла, мнѣ кажется, слѣдуетъ тотчасъ же оговориться, что, желая выяснить артистическую цѣнность участвующей въ нихъ балерины, нужно отказаться отъ критическаго метода, примѣненнаго мною при опредѣленіи значенія Карсавиной въ новомъ балетѣ. Разница въ томъ, что въ большинствѣ балетовъ Петипа не приходится говорить о стиляхъ, о типахъ, объ эпохахъ, о настроеніяхъ той или другой полосы, наложившей свой отпечатокъ на какой-либо періодъ художественнаго творчества. Напримѣръ, въ «Спящей Красавицѣ», «Щелкунчикѣ», «Конькѣ» и множествѣ другихъ балетовъ у балерины, безъ преувеличенія можно сказать, нѣтъ никакой роли, какъ таковой. Только по программѣ, по особливо «красивымъ» тюникамъ, да по объему хореографической партіи, мы можемъ узнать, что передъ нами Аврора, Фея или Царь-Дѣвица. Она выходитъ и танцуетъ. Танцуетъ она всегда pas de deux, pas d'action, варіаціи, въ опредѣленныхъ мѣстахъ, въ опредѣленныхъ формахъ, независимо отъ хореографической драмы, а иногда и вопреки логическому теченію этой драмы, если зачатки таковой имѣются на лицо. Но тамъ, гдѣ таковая драма имѣется–«Лебединое Озеро», «Пахита», «Корсаръ»— выразительные способы, примѣнявшіеся Петипа, вездѣ одинаковы, скудно-однообразны и первобытны. Кое-гдѣ коротенькія мимическія сценки, а затѣмъ неимѣющіе къ нимъ отношенія танцы. Ни драматизированнаго танца, ни хореографизированной драмы здѣсь не найдется и слѣда. Поэтому не можетъ быть рѣчи и о ея созданіи. Старый балетъ нужно брать такимъ, каковъ онъ есть, какъ историческую цѣнность, какъ академію классическаго танца, и не слѣдуетъ къ нему подходить съ современной мѣркой хореографической драмы. Въ балетѣ Петипа преобладающую роль играли танцы. Слѣдовательно, балерина этого балета, прежде всего должна быть классической танцовщицей и притомъ танцовщицей, выдающейся въ смыслѣ техники.

Карсавина вся вышла изъ старой классической школы танца. По-

лучивъ строгое и полное классическое образованіе въ нашемъ балетномъ училищѣ, она, по выходѣ изъ него, продолжала совершенствоваться въ томъ же классическомъ танцѣ у Е. П. Соколовой, съ которой безпрерывно занималась въ теченіе трехъ лѣтъ и которая всесторонне, съ свойственной ей педантической добросовѣстностью, разрабатывала въ своей ученицѣ основы классическаго танца. Въ промежуткахъ, во время лѣтнихъ поѣздокъ, Карсавина занималась у покойной Беретти въ Миланѣ, потомъ у Чеккетти.

Съ теплымъ чувствомъ благодарности говоритъ Карсавина о своихъ занятіяхъ съ Е. П. Соколовой:

«Она давала мнѣ цѣнные совѣты. Она разучивала со мной большіе балеты Петипа и С. Леона, которые она сама когда-то танцовала, будучи первой балериной Маріинскаго театра. Кто видѣлъ ее на сценѣ, говоритъ, что она была замѣчательно граціозной и благородной въ своихъ танцахъ и, кромѣ того, обладала замѣчательнымъ мимическимъ талантомъ. По уходѣ со сцены она, съ чрезвычайнымъ тщаніемъ, посвятила себя ученицамъ, съ которыми занималась. Когда она не имѣла возможности видѣть, какъ я проходила новую партію, она вызывала меня по телефону, напѣвала мелодію моего танца и спрашивала, какъ мнѣ удалось то или иное pas, требуя сообщенія мельчайшихъ деталей»...

Я привелъ этотъ автобіографическій отрывокъ изъ воспоминаній Карсавиной, чтобы показать, какую долгую и серьезную классическую школу прошла эта балерина.

Но въ самомъ началѣ своей артистической карьеры, осенью 1903 г., Карсавина перенесла тяжелую болѣзнь, отъ послѣдствій которой долго не могла оправиться, подверженная головокруженіямъ и сильной слабости. Только постепенно къ ней вернулись физическія силы, необходимыя для виртуознаго классическаго танца. На нѣкоторое время въ ея танцахъ осталась какая-то вялость, и при всей общей классичности ихъ исполненія, въ нихъ недоставало блеска, того brio, которымъ щеголяли танцовщицы большей физической силы, большей эрудиціи въ виртуозныхъ фокусахъ, долго считавшихся въ модѣ на нашей сценѣ, послѣ цѣлаго ряда царившихъ на ней итальянокъ и въ особенности Леньяни. И, въ концѣ концовъ, онѣ довели стремленіе къ виртуозности классическаго танца у своихъ послѣдовательницъ и подражательницъ до абсурднаго соревнованія въ акробатическихъ, часто антихудожественныхъ преувеличеніяхъ.

Вотъ тутъ то и сказалась въ полной мѣрѣ артистичность Карсавиной. ея тонкій художественный вкусъ, ея чутье, какъ бы даже прозрѣніе въ ближайшее будущее классическаго танца, ея художественное

Т. П. Карсавина.

Но очеркъ мой приближается къ концу, и я не дѣлаю, конечно, выводовъ, потому что Карсавина не сказала еще послѣдняго слова своей артистической дѣятельности. Я говорилъ здѣсь о ея «годахъ ученія» и о ея «годахъ странствованій» въ обширномъ царствѣ Терпсихоры. Этотъ живой, гибкій и чуткій талантъ никогда не довольствуется достигнутыми въ какой-нибудь узко-ограниченной области успѣхами. Она стремится впередъ, ищетъ новыхъ перспективъ и новыхъ завоеваній. Балерина, танцующая безконечное число разъ нѣсколько балетовъ опредѣленнаго типа, достигаетъ въ нихъ возможнаго предѣльнаго совершенства, которое скоро превращается въ очень почтенную традицію. Но настоящій талантъ никогда не удовлетворится такимъ увѣнчаніемъ своей художественной дѣятельности. И Карсавиной, совершившей только полпути своего поприща, рано покоиться на лаврахъ.

Т. П. Карсавина.

Какъ настоящаго художника, съ пытливой и любопытствующей душой, ее влекутъ иные берега, иные горизонты, за которыми, тревожнымъ воображеніемъ художника, ей чудятся все новые и новые золотые миражи искусства.

В. Свѣтловъ.

credo. Она поняла, что погоня за акробатизмомъ въ техникѣ вовсе не есть задача настоящаго художника. Что трудность виртуозныхъ фокусовъ можетъ быть доведена до художественной нелѣпости и что для достиженія такого результата нуженъ лишь упорный механическій трудъ въ теченіе долгаго ряда лѣтъ, въ результатѣ коего получится гимнастически-головоломная фактура танца, изъ котораго безслѣдно исчезнетъ его душа, его благоухающій ароматъ, вся его поэтическая прелесть? Она поняла, что необходимо серьезно работать надъ техникой, надъ формой, надъ основами танца, достичь его совершенства, мастерства, того мастерства, которое необходимо въ искусствѣ для освобожденія творчества артиста отъ матеріальныхъ элементовъ танца. И если эта техника проходитъ незамѣченной для зрителя, то это и есть высшее мастерство артиста. Если вдуматься въ этотъ кажущійся парадоксъ, то онъ перестаетъ быть парадоксомъ.

И вотъ, я хочу сказать, что Карсавина занимаетъ въ настоящее время высокое положеніе именно, какъ классическая танцовщица. Ея танецъ благороденъ, выдержанъ, поистинѣ классиченъ, въ самомъ строгомъ, въ самомъ полномъ, въ самомъ художественномъ значеніи этого слова. У Карсавиной—какое-то органическое чувство мѣры, какое-то несокрушимое ощущеніе той грани виртуозности, за которой начинается производство никому ненужныхъ эквилибристическихъ упражненій. Чувство художественныхъ «предѣловъ классицизма» — вещь очень трудная для недостаточно-артистической натуры, увлеченной «побитіемъ рекордовъ» въ виртуозномъ фокусничествѣ. Карсавиной просто не нужны всѣ эти дешевые трюки, и она сознательно ихъ избѣгаетъ. Потому они ей не нужны, что ея искусство является образцомъ танца подлиннаго классическаго стиля, обаятельнаго по его благородной простой мысли и строгой прелести формы. Классическіе танцы Карсавиной благородно-мелодичны, а нѣмая поэзія жеста и выразительной игры — краснорѣчивѣе всякихъ словъ. Въ послѣднее время ея искусство пріобрѣло нѣсколько новыхъ, очень цѣнныхъ элементовъ: оно стало вдумчиво, поэтично-красиво, а въ классическомъ танцѣ ея чувствуется овладѣніе всѣми тайнами техники, не шумной, не крикливой, не гоняющейся за дешевыми эффектами, а какой-то мастерски-уравновѣшенной и художественно углубленной. Въ ея танцахъ есть аристократическая красота истиннаго классицизма, того французскаго классицизма, который царилъ на сценахъ Европы и на нашей сценѣ до завладѣнія ею итальянками, свернувшими классицизмъ съ его прямой дороги и приблизившими его къ «эстетикѣ» цирка.

Т. П. Карсавина.

Балетъ и его эволюція.

I.

А. Я. Ваганова.

Успѣхи русскаго балета въ цѣломъ мірѣ несомнѣнны. Но мало констатировать фактъ, надо еще и объяснить его.

Почему, въ самомъ дѣлѣ, именно русскій балетъ такъ очаровалъ всѣхъ и сыгралъ такую роль въ дѣлѣ возрожденія мірового балета?

Почему именно русская танцовщица оказалась такимъ совершеннѣйшимъ существомъ, къ которому, какъ къ идеалу, стремятся танцовщицы всего міра?

Что такое—русскій балетъ, что въ немъ русскаго и что въ немъ новаго?

Почему термины «новый балетъ» и «Фокинскій балетъ» стали такими опредѣленными, яркими, будоражащими событіями художественнаго дня?

Для объясненія этого придется начать чуть ли не съ Адама, потому что чуть ли не изъ райскихъ кущъ появилось на свѣтъ это древнѣйшее изъ искусствъ.

А. Я. Ваганова.

Древній Востокъ, Египетъ, Римъ, и Грецiя — вотъ родина балета.

Но русскій балетъ не столь древняго происхожденія.

Искусство Греціи и Рима замерло почти на тысячу лѣтъ для того, чтобы возродиться въ Италіи, для того, чтобы родить ложно-классическій балетъ—итальянскій и французскій.

Русскій «классическій» балетъ, балетъ Маріуса Петипа, ничего общаго не имѣетъ съ классиками Греціи и Рима. Онъ—дитя ложноклассическаго балета Италіи и Франціи.

Позаимствовавъ основныя черты ложноклассицизма у очарователей конца XV и начала XVI-го вѣка, балетмейстеровъ Медичей и герцога Ришелье, русскій «классическій» балетъ еще болѣе развилъ ихъ принципы, сталъ еще болѣе ложноклассическимъ.

А. Я. Ваганова.

Такой балетъ, несмотря на все совершенство техники балеринъ, не могъ надолго занять умъ культурнаго человѣка: принявъ виртуозно-акробатическій характеръ, онъ долженъ былъ сойти со сцены.

Г-жа Сѣдова.

Г-жа Сѣдова.

Тальони, Фанни Эльслеръ, Карлотта Гризи, восхитительно изящныя виртуозки, показали технику непревзойденную.

Ихъ виртуозность не только изумляла, но и трогала.

А затѣмъ балетъ, и у насъ, и на Западѣ, превратился въ спортъ и въ самый безсмысленный спортъ.

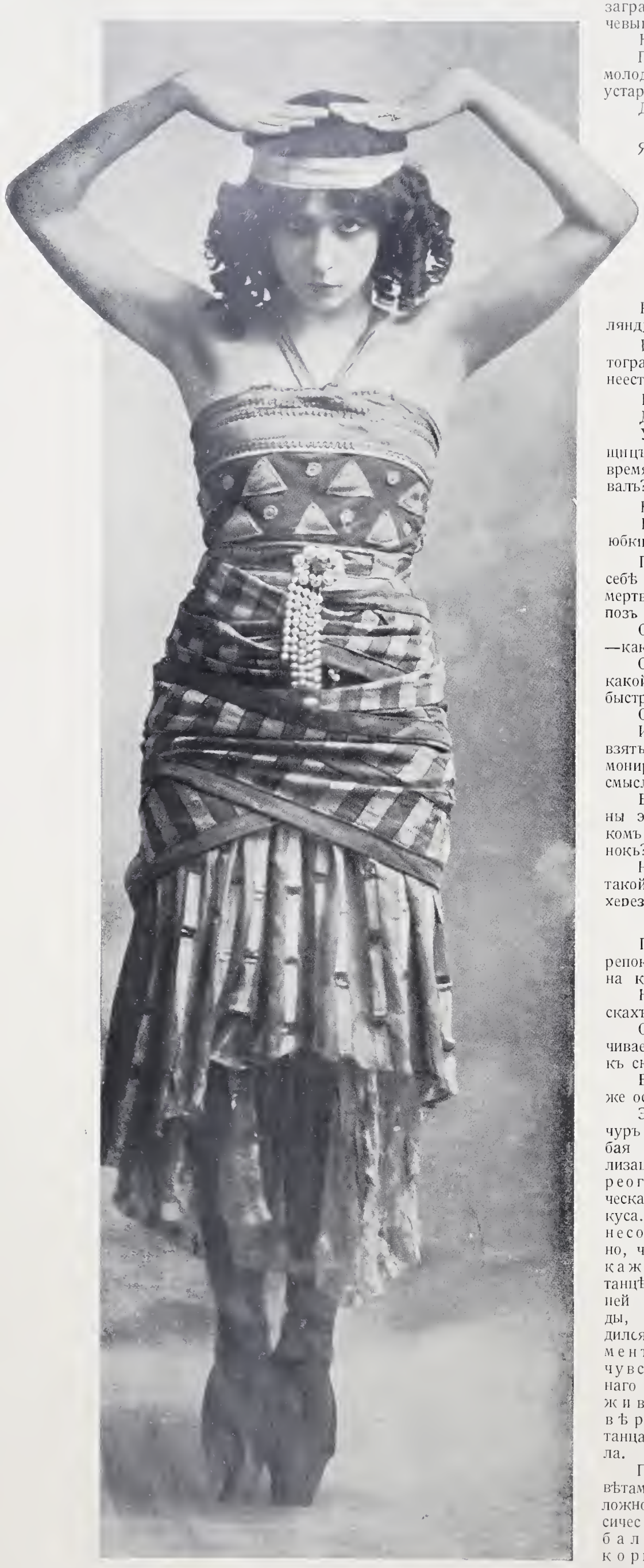
Этотъ спортъ утомилъ Западную Европу. имъ перестали интересоваться.

А. Я. Ваганова.

Л. Н. Егорова.

Л. Н. Егорова.

Г-жа Сѣдова.



Софія Федорова.

Интересоваться продолжала только Россія, и дѣло дошло до того, что лучшіе заграничные танцоры и танцовщицы, за неимѣніемъ работы на родинѣ, перекочевывали въ Россію и акклиматизировались у насъ.

Наконецъ, и въ Россіи утомились этимъ спортомъ.

Группа художниковъ, композиторовъ и артистовъ сорганизовалась вокругъ молодого, начинающаго балетмейстера М. М. Фокина для протеста и ломки устарѣвшихъ формъ.

Для нихъ было ясно, что вело балетъ къ гибели.

II.

Ясно было что «классическій» балетъ никакой связи съ настоящими классиками не имѣетъ.

Достаточно было сходить въ Эрмитажъ, осмотрѣть осколокъ первой попавшейся античной вазы, ознакомиться съ рисунками первой попавшейся ученой книги по археологіи, чтобы увидѣть, насколько ничего общаго нѣтъ между позами и жестами балета Эллады и балета Маріуса Петипа.

Прежде всего—н о г и.

Прежній балетъ весь былъ сотканъ изъ естественныхъ движеній рукъ и ногъ.

Каждое изъ этихъ движеній было выхвачено изъ жизни, сплеталось въ гирлянду радости бытія.

Если снять кинематографомъ современную балерину и разрѣзать кинематографическую ленту на отдѣльные снимки, каждый изъ этихъ снимковъ поразитъ неестественностью, вывертомъ, изгибомъ ногъ.

Ни одно изъ этихъ движеній не взято изъ жизни.

Далѣе.

Унаслѣдовали-ли мы отъ Эллады живописныя складки одеждъ ихъ танцовщицъ? Это ниспаданіе туники, это облеганіе тѣла, этотъ вихрь складокъ хитона во время круженія, эти радующіе взглядъ всплески и взбросы бѣлоснѣжныхъ покрываль?

Нѣтъ.

Наши классическія балерины всѣ, какъ на подборъ, одѣты въ тарлатановыя юбки, — словно это форма какого-нибудь «спеціальнаго» учебнаго заведенія.

Правда, эти юбки удобны для танцовщицъ, онѣ открываютъ ноги, но сами по себѣ онѣ, эти «газовыя оболочки», мертвы, у нихъ нѣтъ ни складокъ ни позъ

Онѣ вѣчно въ одномъ положеніи, —какъ абажуръ лампы

Онѣ слегка жантильны, красивы, какой-то бонбоньерочной красотой, быстро надоѣдающей и скучной.

Онѣ безстильны и безсмысленны

И изъ какой-бы эпохи ни былъ взятъ балетъ, онѣ одинаково дисгармонируютъ и со стилемъ, и со здравымъ смысломъ

Въ самомъ дѣлѣ, развѣ не смѣшны эти тарлатановыя юбочки въ такомъ балетѣ, какъ «Конекъ-Горбунокъ?»

Какъ досадны онѣ были бы въ такой восточной сказкѣ какъ «Шехерезада.

III.

Продолжаемъ разглядывать черепокъ вазы. Обращаемъ вниманіе на к о р п у с ъ.

На античныхъ вазахъ, въ пляскахъ, и онъ участвуетъ.

Онъ танцуетъ, изгибается, покачивается, ластится, льнетъ къ складкамъ костюма.

Востокъ изобрѣлъ даже особый танецъ живота.

Это, конечно, черезчуръ грубая локализація х о р е о г р а ф и ческаго фокуса. Но н е с о м н ѣ н но, что въ к а ж д о м ъ танцѣ древней Эллады, находился э л е м е н т ъ и ч у в с т в е н наго танца ж и в о т а в ѣ р н ѣ е, танца т ѣ ла.

По завѣтамъ же ложнокласс и чес к а г о б а л е т а, к о р п у с ъ д о л ж е н ъ оставаться

Ольга Федорова.

Е. А. Смирнова.

Е. А. Смирнова.

при всякомъ положеніи ногъ прямымъ, вертикальнымъ, безучастнымъ.

Абажуръ тарлатановой юбочки словно отдѣляетъ балетное отъ не балетнаго.

Балетны только ноги. Все остальное не балетно.

Балетмейстеръ на урокахъ кричалъ: «Держите корпусъ прямо».

Ноги были словно привѣшены къ нему.

IV.

Далѣе.

У танцовщицы Эллады танцуютъ и р у к и.

И во многихъ танцахъ, если не во всѣхъ, красота и выразительность рукъ и корпуса гораздо несомнѣннѣе красоты ногъ.

Востокъ, Индія, Сіамъ, Китай, Японія до сихъ поръ даютъ намъ образцы чистаго ручного балета.

Танцуютъ руки, одинѣ только руки.

Это несомнѣнно тоже крайность, но и тутъ, нельзя не сознаться, есть доля глубокой истины.

Руки вообще гораздо выразительнѣе ногъ и пренебрегать ихъ жестами нѣтъ никакого смысла.

Между тѣмъ въ ложноклассическомъ балетѣ руки, какъ танцовальный элементъ, совсѣмъ отсутствовали.

Существовало нѣсколько казенныхъ жестовъ и положеній, въ которыхъ онѣ безпомощно застывали во время наиболѣе головоломныхъ упражненій ногъ.

Руки существовали только для пантомимы, гдѣ условные жесты означали условныя понятія.

Въ изобрѣтеніи этого «языка глухонѣмыхъ», былъ до смѣшного неистощимъ знаменитый балетмейстеръ Ивановъ.

Однако, надо сознаться, что большинство жестовъ были понятны только ему одному.

Вотъ, напримѣръ, какъ передавалъ Ивановъ посредствомъ жестовъ фразу: «Поди, приведи судью».

Е А. Смирнова.

Онъ дѣлалъ повелительный жестъ правой рукой, хватательный жестъ лѣвой рукой и потомъ качалъ нѣсколько разъ обѣими руками.

Когда его спрашивали:

—Что означаетъ это качаніе?

Онъ отвѣчалъ:

— Какъ же вы не понимаете? Это значитъ—«судья».

Е. П. Гердтъ.

Е. П. Гердтъ.

Его спрашивали:

— Почему же судья долженъ качаться? Развѣ онъ пьянъ?

Онъ объяснялъ:

—Это качаніе напоминаетъ качаніе вѣсовъ правосудія.

V.

Наконецъ, въ античномъ балетѣ участвовала и г о л о в а.

И какъ краснорѣчивы были ея повороты!..

То горделивые, то покорные, то радостные, то горестные.

Совсѣмъ не было этого въ нашемъ ложноклассическомъ балетѣ.

Е. И. Вилль.

Е. П. Гердтъ.

Артистки Императорскаго петерб

ургскаго балета (мозаика)

Е. П. Эдуардова.

Л. Ф. Шолларъ.

Е. П. Эдуардова.

«Держите голову прямо!» — такъ учили балетмейстеры итальянской и французской школы.

Голова должна быть продолженіемъ туловища.

Лицо должно быть устремлено къ публикѣ, глаза — въ одну точку, а на лицѣ должна застыть лишенная всякаго смысла улыбка.

Когда учились танцовщицы, ихъ заставляли все время смотрѣть на себя въ зеркало.

Этимъ и объясняется это неестественное устремленіе ихъ взгляда въ одну точку впередъ.

VI.

Красоту женщины въ античномъ балетѣ вѣнчаютъ волосы.

Въ балетѣ Эллады волны волосъ гармонировали съ волнами легкотканныхъ одѣяній.

Часто на головѣ красовалось развѣвающееся покрывало.

Л. Ф. Шолларъ.

У современныхъ итальянскихъ и французскихъ балеринъ прически самыя модныя.

Мѣняются онѣ по капризу моды.

И являются рекламой парикмахеру, а не гармоническимъ дополненіемъ къ красотѣ танцующаго образа.

Многія прически такъ хитры, что положительно приходится удивляться, какъ не разсыпаются онѣ во время бѣшеныхъ фуэттэ ногъ.

Но и тутъ секретъ ясенъ.

Онѣ не могутъ разсыпаться, потому что танцуютъ ноги, а голова остается неподвижной.

Итакъ, наши «классическія танцовщицы» ни въ чемъ не напоминали танцовщицу классическую.

И въ то время, какъ группа русскихъ художниковъ и артистовъ мечтала о томъ, какъ хорошо бы возродить балетъ Эллады, всокресить фрески, оживить мертвое, на Западѣ появилось воплощеніе ихъ мечты въ лицѣ Айседоры Дунканъ.

Сразу все потянулось къ ней и за ней.

За ней пошелъ и юный, смѣлый М. М. Фокинъ, который и пришелъ еще дальше Дункан.

Е. П. Эдуардова.

Е. П. Эдуардова.

Е. М. Люксмъ.

VII.

Что такое, въ самомъ дѣлѣ, балетъ?

Первобытному человѣку понравился

Е. М. Люкомъ.

Л. Ф. Шолларъ.

Л. Ф. Шэлларъ.

Е. В. Лопухова II.

Л. А. и Н. А. Барановичи.

Е. Е. Биберъ.

жестъ радости бытія, вызванный впервые непроизвольно какимъ-нибудь радостнымъ явленіемъ.

Онъ замѣтилъ, что радость человѣческая связывается именно съ этой категоріей жестовъ.

Что жесты всегда вызываются радостнымъ настроеніемъ.

И ему захотѣлось путемъ искусственнаго повторенія жестовъ радости вызвать радость.

Е. Д. Полякова.

Л. А. и Н. А. Барановичи.

Е. Е. Биберъ

О. М. Яковлева.

Вѣра Фокина.

Ритмическое повтореніе жестовъ радости—вотъ начало балета.

Затѣмъ балетъ сдѣлался вдругъ религіознымъ дѣйствіемъ.

И это произошло просто.

Человѣкъ привыкъ приносить въ жертву Божеству лучшее, что у него есть.

И вотъ въ жертву Божеству приноситъ онъ жесты радости.

Давидъ скакалъ и плясалъ передъ Ковчегомъ Завѣта.

И не знаешь, радость ли духовная вызвала эти жесты, или, наоборотъ этими танцами псалмопѣвецъ хотѣлъ вызвать радостное чувство въ себѣ и въ окружающихъ.

Какъ бы то ни было—балетъ сдѣлался религіознымъ.

Изъ религіи онъ почерпнулъ плавность, величавость и торжественность свою. Религія же расширила его область въ смыслѣ содержанія.

Онъ уже не довольствуется выраженіями только радости и переноситъ свою дѣятельность и на выраженіе человѣческаго горя.

Посмертныя тризны, шествія плакальщицъ за гробомъ, религіозныя процессіи за плащаницей — все это своеобразныя проявленія горестнаго балета.

Такимъ былъ античный балетъ.

Когда послѣ тысячелѣтней спячки и прозябанія балетъ возродился въ Италіи—діапазонъ его не уменьшился.

Онъ уже старался изображать всѣ чувства человѣческія, всѣ настроенія душевныя, — и радостныя, и горестныя.

Но съ нимъ случилось тоже самое, что съ итальянскими оперными актерами.

Пѣвцы настолько увлеклись самою техникою пѣнія что позабыли вовсе естественное выраженіе естественныхъ чувствъ

Балетъ сталъ отодвигаться все дальше и дальше отъ жизни, все условнѣе и холоднѣе становились жесты.

Лидія Кякштъ.

Приходилось расшифровывать ихъ, чтобы понять.

Съ балетомъ случилось тоже самое, что съ итальянскою оперой.

Она вся состояла изъ круглыхъ номеровъ изъ отдѣльныхъ арій, разсчитанныхъ на выигрышный уходъ, на дешевые аплодисменты толпы.

Композиторъ гнался только за пріятностью музыки, ничуть не стѣсняясь ея отношеніемъ къ тексту, и часто случалось, что подъ веселый танцовальный мотивъ герои на сценѣ пѣли о своемъ страданіи и даже плакали и умирали.

М. М. Леонтьева I.

Въ итальянскомъ балетѣ, да и во французскомъ тоже, музыка носила служебный характеръ.

Она должна была служить исключительно выявленію выгодныхъ сторонъ примадонны, а не сюжета.

И часто, почти всегда, балерина умирала или испытывала страданіе, дѣлая ногами подъ танцовальную музыку самыя веселыя движенія.

Въ итальянской оперѣ, какъ и въ итальянскомъ балетѣ, центръ тяжести лежалъ въ двухъ, трехъ главныхъ исполнителяхъ.

Все, что было на сценѣ было лишь фономъ для балерины, а если и вводились ансамбли кордебалета, то лишь для того, чтобы дать возможность отдохнуть утомившейся танцовщицѣ.

Пренебрежительное отношеніе къ сюжету сказывалось и въ томъ, что музыку обыкновенно писали особые балетные композиторы на заказъ.

Причемъ сообразовались не съ содержаніемъ балета, а лишь съ балетною практикой, съ рутиной, требовавшей, чтобы солистка имѣла столько то и такихъ то номеровъ, столько то па-де-де, столько то ансамблей.

Декораторъ также писалъ декораціи, совершенно не зная сюжета.

Ему говорили: нуженъ садъ, нуженъ роскошный дворецъ, а стиль и тонъ—это была его личная фантазія.

Л. Кякштъ.

Л. Кякштъ.

Лидія Кякштъ.

Л. В. Карпова.

При постановкѣ балета балетмейстеръ тоже мало стѣснялся сюжетомъ.

Разсказываютъ, какъ ставилъ балеты знаменитый балетмейстеръ Перро.

Онъ приходилъ на сцену, маленькій, плот-

Солистъ Его Величества П. А. Гердтъ.

ный человѣчекъ съ большимъ носомъ и съ горящими глазами. Садился на полъ; труппа окружала его въ благоговѣйномъ молчаніи; онъ вынималъ табакерку, большой фуляровый платокъ и заставлялъ композитора играть музыку.

Нюхалъ табакъ и слушалъ.

Нюхалъ и слушалъ.

А всѣ вокругъ ждали.

Потомъ онъ дѣлалъ знакъ, чтобы музыку повторили.

Повторяли.

Онъ опять нюхалъ и слушалъ.

А всѣ ждали.

Иногда и въ третій разъ, и въ четвертый повторялъ музыкантъ номеръ, пока Перро не запомнитъ его.

Иногда вдругъ онъ вскочитъ и начнетъ выкидывать пируэты.

В. Н. Стуколкинъ.

И начнетъ показывать, мало по малу втягиваясь въ репетицію.

А иногда съ виноватымъ видомъ встанетъ, поклонится труппѣ и скажетъ:

— Ничего сегодня не могу выдумать!

И уходитъ, конфузливо пряча въ карманъ свой фуляровый платокъ.

Все это показывало, какимъ сплетеніемъ безсмыслицъ былъ и не могъ не быть итальянскій балетъ, въ которомъ авторъ сюжета, композиторъ, декораторъ, балетмейстеръ и балерина — каждый дѣйствуетъ за свой собственный страхъ.

То же самое было и въ итальянской оперѣ.

Но вотъ явился великій Рихардъ Вагнеръ и все перемѣнилось.

VIII.

На смѣну монофоніи явилась полифоническая опера и зазвучалъ симфоническій оркестръ, и самая опера стала симфоническимъ произведеніемъ, въ которомъ въ одинъ аккордъ сливалось все: и краски, и декораціи, и стиль костюмовъ, и музыка, и сюжетъ.

Солистъ пересталъ быть деспотомъ сцены.

Онъ сталъ только первымъ среди равныхъ, онъ подчинялъ всѣхъ единой волѣ автора.

Онъ—только одинъ изъ инструментовъ оркестра.

Появилась полифонія, причемъ выдвинулся самъ собой на сцену хоръ, какъ и оркестръ, выигравшій за счетъ утерянныхъ привиллегій солиста.

Затѣмъ Вагнеръ ввелъ музыкальную характеристику своихъ героевъ, тѣ «навязчивыя идеи», которыя сопутствуютъ тому или иному герою или образу, словомъ, лейтмотивы.

Вагнеръ чутко понималъ стильность, эпохальность своихъ пьесъ.

Вся музыка его идетъ за смысломъ.

Его опера—сплошной переплетающійся речитативъ.

Такая же реформа, какъ въ оперѣ, необходимо должна была совершиться и въ балетѣ.

Дѣло было только во времени и въ томъ, кто окажется достойнымъ и способнымъ взять на себя смѣлость Рихарда Вагнера.

Такимъ смѣльчакомъ оказался нашъ молодой соотечественникъ М. М. Фокинъ, вѣрнѣе, тотъ кружокъ, членомъ котораго онъ былъ.

Дунканъ и Вагнеръ—вотъ два этапа, отъ которыхъ пошелъ молодой реформаторъ.

Дунканъ и Вагнеръ—вотъ два ключа къ уразумѣнію сущности русскаго балета.

Вотъ разгадка небывалаго успѣха и неотразимаго вліянія, которое оказалъ русскій балетъ на балеты всего міра.

Теперь ужъ не мы, русскіе, выписываемъ учителей балета и прекрасныхъ солистокъ изъ-за границы.

Теперь насъ, русскихъ, выписываютъ и наши танцовщицы: Павлова, Карсавина, Преображенская, Кшесинская, Лидія Лопухова, Кякштъ, Сѣдова, Фокинъ, Нижинскій, Мордкинъ, Больмъ, Новиковъ и проч. и проч.,—являются инструкторами балетной арміи Америки и Европы.

Дунканъ, Вагнеръ, но это еще не все.

IX.

Долженъ былъ родиться Врубель, чтобы еще поднять русскій балетъ.

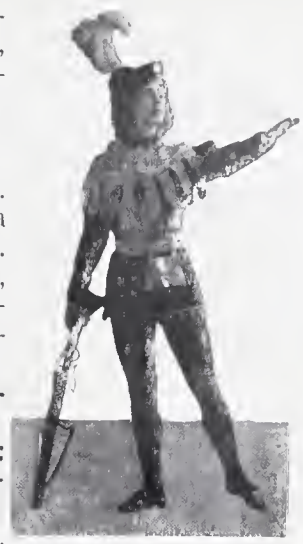
Этотъ геніальный художникъ въ антрепризѣ мецената Саввы Ивановича Мамонтова впервые попробовалъ свои силы въ декоративномъ искусствѣ.

Онъ показалъ тайну широкаго декоративнаго пятна, бугристаго письма, которое лишь при наибольшомъ отдаленіи производитъ изумительный зрительный эффектъ. Онъ нашелъ свою дорогу и показалъ дорогу другимъ великолѣпнымъ художникамъ.

Онъ разрушилъ предразсудокъ, будто декораціи—искусство спеціальныхъ мастеровъ, а настоящему художнику съ ними дѣлать нечего.

Тѣ, тогдашніе мастера-декораторы, стремились какъ разъ къ обратному: къ выпискѣ деталей, къ загроможденію сцены настоящими, подлинными аксесуарами.

Чѣмъ дороже декорація, тѣмъ болѣе выписанной она должна была быть, причемъ забывалось основное свойство живописи: чѣмъ тщательнѣе нарисована картина и чѣмъ большее впечатлѣніе производитъ она вблизи, тѣмъ болѣе теряется она, когда зритель отошелъ отъ нея на приличное разстояніе.



Напротивъ, тѣ картины, которыя невозможно разглядывать въ двухъ шагахъ, —такими широкими мазками, такими невѣроятными непонятными клочками разбросаны на нихъ краски, такъ странно спорятъ между собою непримиримыя сосѣднія яркости—такія картины, если на нихъ глядѣть на разстояніи нѣсколькихъ аршинъ, преобразуются, преображаются.

Спорившія краски сливаются въ полнозвучный аккордъ, широкіе мазки начинаютъ мягко вибрировать.

Откуда-то появились контуры, и перспективная логика, и красота, невиданная у прежнихъ декораторовъ.

Потому что это красота широты, свободы, свѣжести и смѣлости необычайной.

Такими декораціями поразилъ въ операхъ «Садко» Римскаго-Корсакова Врубель. Еще больше далъ онъ въ «Сказкѣ о царѣ Салтанѣ» у того же С. И. Мамонтова.

Страшнымъ протестомъ встрѣтила новую декоративную живопись пресса.

Лишь отдѣльные голоса осмѣлились привѣтствовать ее.

Тѣмъ не менѣе нашлись художники—и съ громкими именами—которые не замедлили послѣдовать примѣру Врубеля.

С. К. Андріановъ.

Константинъ Коровинъ, Бакстъ, Александръ Бенуа, Головинъ, Рерихъ, Добужинскій—вотъ боги нынѣшняго декоративнаго Олимпа.

Балетмейстеръ Н. Г. Легатъ.

X.

Тотъ же Врубель понялъ и удивительно простую вещь, которой до него не могли понять. Что декораціи и костюмы должны дѣлаться однимъ художникомъ. Что костюмъ—это продолженіе декорацій, а декораціи—фонъ для костюмовъ.

Такой чистый художникъ, какъ Врубель, съ жаромъ отдался тому «прикладному» дѣлу, которое до сихъ поръ считалось дѣломъ портного.

Онъ творилъ эскизы костюмовъ и каждый костюмъ былъ созданіемъ художника, драгоцѣнностью, картиной.

И теперь, если на художественномъ рынкѣ вы найдете эскизъ костюма Врубеля, вы за него заплатите, какъ за дорогую картину.

Головинъ, Бакстъ, Коровинъ, Сѣровъ, Добужинскій, Бенуа тоже творятъ сами костюмы и въ своемъ искусствѣ достигли удивительныхъ результатовъ.

Парижскія красавицы теперь уже одѣваются по мотивамъ Бакста.

Пришло время, что Россія стала законодательницей модъ для Парижа.

Дунканъ, Вагнеръ, Врубель,—но это еще не все.

XI.

Нужна была русская музыка.

Нуженъ былъ Бородинъ, Мусоргскій, Римскій-Корсаковъ, Игорь Стравинскій, Глазуновъ, Лядовъ, чтобы русскій балетъ сталъ тѣмъ совершенствомъ, какимъ онъ является теперь.

Раньше музыку для балетовъ сочиняли спеціальные балетные композиторы, напримѣръ Пуни.

Ихъ круглые номера были настолько закончены и однообразны, что никого не шокировала перестановка номеровъ изъ одного балета въ другой.

Вставныя варіаціи изъ «Трильби», изъ «Весталки», изъ «Корсара»—сплошь и рядомъ кочевали изъ балета въ балетъ.

Музыка нынѣшняго балета не допускаетъ этого, уже по одному тому, что ни у одного святотатца не поднимется рука на искалѣченіе произведеній такихъ композиторовъ, какъ Бородинъ, Римскій-Корсаковъ, Глазуновъ.

Композиторъ и въ балетѣ получилъ теперь громадное уваженіе и чуть ли не первенствующее мѣсто.

Трудъ балетмейстера, композитора и декоратора въ новомъ балетѣ идутъ рука объ руку, дополняя и объясняя другъ друга.

Самымъ слабымъ мѣстомъ все-таки остается сюжетъ.

Но и въ его облагороженіи, въ его большей логичности замѣтенъ большой прогрессъ.

Однако, совмѣстныя усилія всѣхъ этихъ творцовъ-художниковъ были бы безплодны, если бы такія исполнительницы, какъ Павлова, Карсавина, Кякштъ, Лидія Лопухова, Шолларъ, Фокина, С. Федорова, Черепанова, Барановичи, Нижинская,—не сумѣли бы постичь и воплотить ихъ художественныхъ вещей въ танцахъ.

XI

Немудрено, что французскую прессу русскій балетъ положительно опьянилъ. Вотъ что пишетъ знаменитый романистъ

В. Ѳ. Нижинскій.

Марсель Прево,—писатель, видавшій всевозможные виды; художникъ, постигшій всѣ изгибы красоты; новеллистъ, которому стыдно было бы признаться, что въ мірѣ существуетъ нѣчто, невиданное доселѣ имъ.

И, однако, онъ признается, что нѣчто невиданное, неслыханное, неотгаданное для него въ мірѣ есть. Это—русскій балетъ.

Онъ увѣряетъ, что Парижъ слишкомъ демократиченъ, чтобы понять и оцѣнить нашихъ королевъ.

Статья его носитъ заглавіе «Танецъ».

«Онъ снова является къ намъ съ сѣвера—блестящій, сверкающій, какъ драгоцѣнный камень, брызжущій свѣтомъ и гармоніей. И снова становится однимъ изъ элементовъ красоты праздничнаго торжества въ Парижѣ. И опять имена танцовщицъ порхаютъ въ толпѣ съ устъ на уста, и названія балетовъ соперничаютъ съ наиболѣе популярными названіями оперъ и комедій, чтобъ привлечь зрителей и наполнить залы...

«Какое утѣшеніе для старыхъ любителей этого очаровательнаго искусства, въ одно и то же время—и дѣтскаго, и почтеннаго. Рѣдкіе, немногочисленные диллетанты. Смерть такъ жестоко разстроила ихъ ряды въ началѣ этого двадцатаго столѣтія. Одинъ изъ нихъ вчера, по выходѣ изъ театра, послѣ представленія «Шехерезады», засвидѣтельствовалъ мнѣ свой восторгъ и свое счастье въ выраженіяхъ, исполненныхъ трогательнаго лиризма. Онъ готовъ былъ пропѣть свое «Нынѣ отпущаеши». Онъ покидалъ оперную залу, гдѣ избранное общество только что апплодировало балету.

«Послѣ такого долгаго упадка,—воскликнулъ онъ съ радостными слезами въ глазахъ:—танецъ начинается снова царствовать въ Парижѣ». «Другъ мой, старый балетоманъ, не радуйтесь преждевременно. Я прекрасно вижу, что «русскій сезонъ» въ Парижѣ дѣйствительно пожинаетъ блестящій успѣхъ Но... для нашей демократической толпы настоящій балетъ непріемлемъ. Во первыхъ, кто образуетъ и подготовитъ этихъ юныхъ жрицъ танца, требующихъ въ тысячу разъ болѣе заботъ, чѣмъ рѣдкія орхидеи или пышныя хризантемы? Да, я знаю: танцовщицъ подготовляютъ также и въ Парижѣ. И нѣкоторымъ очаровательнымъ «сюжетамъ» апплодируютъ и въ обычныхъ спектакляхъ нашей оперы. Но это еще ничего не значитъ: это прекрасный родъ искусства, въ которомъ женское тѣло является въ одно и то же время и объектомъ исполненія, и матеріаломъ, находится у насъ въ полномъ упадкѣ. Наши обыкновенные балеты привлекаютъ слишкомъ мало вниманія настоящихъ любителей Танца. Между публикой и артистами установилось что-то въ родѣ условнаго laisser-aller. Невѣрующія жрицы кое-какъ, на скорую руку, исполняютъ устарѣвшіе обряды предъ скептической и разсѣянной толпой... Что касается французской толпы, то она, повидимому, главнымъ образомъ, требуетъ или шумныхъ и оживленныхъ сборищъ, имѣющихъ характеръ процессіи, или ристалищъ, или же осмѣлимся сказать это,—ей нужно безстыдство... Какъ часто устроители танцовальныхъ зрѣлищъ, объявляя о нихъ, прежде всего торопятся подчеркнуть, что они гарантируютъ неприличіе даннаго зрѣлища. «Foire eux ozipeaux» или

В. Ѳ. Нижинскій.

А. Э. Больмъ.

«Bal de modèles»—вотъ тотъ родъ танцевъ, который большая публика признаетъ, требуетъ и которымъ можно безъ всякаго риска угодить ей. Вообще въ такомъ обществѣ, какъ наше, гдѣ житейское благополучіе и роскошь царятъ, неизмѣримо легче собрать и выставить на показъ неловкихъ безстыдныхъ натурщицъ, чѣмъ составить, организовать и содержать настоящій балетъ.

«Удовольствіе, которое въ этомъ сезонѣ доставляютъ намъ русскіе танцы—исключительное, удовольствіе happybev. Мы неспособны приготовить его сами для себя. Но когда оно является нарочно для того, чтобы обрадовать насъ, кое-кто изъ насъ наслаждается его архаической и деликатной прелестью: толпа, которая стремится въ music-halls не послѣдуетъ за нами. Другъ мой, старый балетоманъ, не проливайте благодарныхъ и радостныхъ слезъ по поводу реставраціи вашего любимаго искусства. Это искусство погребено, и ничто его не воскреситъ больше... Удовольствуемся тѣмъ, что насладимся имъ, поаплодируемъ ему, когда оно является къ намъ «на побывку». Примемъ это царственное удовольствіе такъ же, какъ Парижъ принимаетъ у себя королевъ». И дѣйствительно, какъ вѣрноподданные, встрѣтилъ цвѣтъ Парижа нашихъ балеринъ.

Если Марсель Прево возводитъ ихъ въ королевское достоинство, то другой писатель А. Беннаръ въ статьѣ «Русскій Балетъ» воздаетъ имъ божескія почести. Русскій балетъ обожествляетъ тѣло:

«Мы уже не знаемъ болѣе, что такое Танецъ. Мы уже недостаточно дики для этого. Мы слишкомъ культурны, слишкомъ цивилизованы, слишкомъ потерты. Мы утратили привычку выражать наши чувства всѣмъ нашимъ тѣломъ. Мы едва только позволяемъ имъ проявляться на нашемъ лицѣ и просвѣчивать въ нашихъ словахъ. И, въ концѣ концовъ, имъ не остается никакого иного убѣжища, какъ только наши глаза. Наши жесты стали бѣдными, ограниченными и ниспадаютъ съ насъ, какъ вѣтви подстригаемаго дерева.

М. М. Фокинъ.

У насъ все въ головѣ. Наше тѣло, такъ сказать, покинуто. Мы въ немъ болѣе не живемъ. Оно сдѣлалось для насъ чѣмъ-то бѣднымъ и чуждымъ и потеряло ту трепещущую искренность, которая придаетъ такую красоту дикарямъ и дикимъ животнымъ. И вполнѣ понятно, что и то искусство, которое стремится воспроизвести тѣло, т. е. скульптура, приходитъ въ упадокъ вмѣстѣ съ тѣломъ...

«И какая, зато, радость для насъ найти снова въ русскихъ танцахъ человѣческое тѣло со всѣмъ его ослѣпительнымъ разнообразіемъ съ неистощимою изобрѣтательностью жестовъ. Это уже не та унылая гимнастика, которую иногда продѣлываютъ танцовщицы. Мы видимъ, какъ въ этой мощной мимикѣ тѣла чувство снова выражается не только на крошечномъ театрѣ лица, но проникаетъ все существо съ головы до ногъ, внезапно пересоздаетъ его, такъ что на минуту это существо становится радостью или скорбью до корня волосъ. Оно превращаетъ его въ живой гіероглифъ ненависти, гнѣва, страсти. Невозможно упрекать такой танецъ въ безнравственности: онъ—сама природа; онъ—откровеніе и признаніе всего тѣла, непреоборимое изліяніе чувства, паденіе всѣхъ покрововъ... Это—Вакханалія...

«Есть и другой танецъ, и русскіе артисты въ своихъ балетахъ показываютъ намъ и его. Этотъ танецъ не драматиченъ, но исполненъ элегическаго лиризма. Онъ воздушенъ, скроменъ, облаченъ. И, быть можетъ, еще болѣе, чѣмъ другой танецъ, онъ способенъ приводить насъ въ восхищеніе».

Третій писатель, въ «Figaro», еще ярче развиваетъ ту же мысль:

«Незнакомые образы, внезапно возникшіе во мнѣ, въ то время, какъ лучники князя Игоря яростно метали свои стрѣлы, властно напомнили мнѣ, что я когда-то присутствовалъ при всѣхъ этихъ событіяхъ, что я пережилъ ихъ, что они были моей исторіей. И я не былъ одинокъ въ своихъ воспоминаніяхъ...

М. М. Фскинъ.

Заразительное возбужденіе, исходившее отъ всѣхъ тѣхъ необычныхъ и буйныхъ движеній, которыя продѣлывали русскіе артисты, было само по себѣ

М. М. Фокинъ.

М. М. Фокинъ.

недостаточно, чтобы объяснить оньяненіе всей театральной залы. Нѣтъ. Но эти знойные танцы, вызывая въ памяти первобытный танецъ и бытъ, который онъ изображалъ, уносили насъ въ тѣ времена, когда, еще не сознавая этого, человѣкъ въ первый разъ слышалъ громкіе призывы Смерти и Жизни, когда онъ въ первый разъ былъ охваченъ желаніемъ любви, жестокостью, гордостью побѣдителя, еще не зная имени ни любви, ни жестокости, ни гордости.

«Что же, въ концѣ концовъ, эти балеты, быть можетъ, походятъ на другіе балеты? Быть можетъ, у нихъ лишь декораціи болѣе красивы, и костюмы отличаются большимъ вкусомъ?..

«Нѣтъ, нѣтъ.

«Русскіе танцовщики, быть можетъ, сами не сознаютъ мистическаго характера своихъ танцевъ. Но мы почувствовали это и поэтому ихъ спектакли были для насъ откровеніемъ. Тѣ, кто присутствовали на этихъ спектакляхъ, бесѣдуютъ другъ съ другомъ о той или иной детали въ декораціяхъ, о томъ или иномъ красивомъ па, о группахъ, объ освѣщеніи—и разстаются другъ съ другомъ съ такимъ ощущеніемъ, какъ будто они ничего не сказали изъ того, что хотѣли сказать, и что было самое главное.

«Это главное и невозможно сказать. Въ испытанномъ нами удовольствіи есть что-то слишкомъ новое. Это — то волнующее приключеніе, которое случилось съ нами. Мы видѣли Танецъ и мы снова узнали его... Танецъ—вѣрный хранитель нашей долгой, невѣдомой намъ исторіи, священный Танецъ. Танецъ предъ алтаремъ, Танецъ любовника предъ возлюбленной, Танецъ ребенка, предвкушающаго неизвѣданное, Танецъ благочестивый и дикій, завѣщанный тѣлу душою и на мгновеніе властвующій, какъ богъ...»

Каммилъ Моклэръ съ тоской восклицаетъ о полной безномощности французскаго балета передъ откровеніями балета русскаго.

«Видѣть объявленіе о постановкѣ балета подъ названіемъ «Шопеніана», составленнаго изъ нѣсколькихъ мазурокъ и вальсовъ Шопена, оркестрованныхъ и приспособленныхъ къ сценѣ, это значило ожидать спектакля съ дурным настроеніемъ духа и съ чувствомъ досады за композитора, къ которому отнеслись съ неуваженіемъ. Но еще до окончанія перваго вальса мы были побѣждены и обезоружены не только таинственной нѣжностью декораціи Александра Бенуа, простой и тонкой, какъ ноктюрнъ Уистлера, не только сдержанностью оркестра, трезваго въ звукахъ и почтительнаго къ ритмамъ, но и цѣломудренной граціей—это единственное подходящее слово—танцовщицъ, подобныхъ тѣмъ, которыхъ воспѣвали поэты тридцатыхъ годовъ—танцовщицъ въ бѣлоснѣжныхъ тюникахъ, съ розами на головѣ, цѣломудренныхъ въ своемъ полетѣ, чуждыхъ всякаго возбуждающаго порыва, презиравшихъ безсмысленныя заученныя улыбки, обладавшихъ природной граціей кошки или птицы, группировавшихся съ изысканнымъ вкусомъ въ волшебномъ полумракѣ, чистыхъ и меланхолическихъ, какъ Музы. Гдѣ найти слѣды этого благороднаго и исполненнаго разумныхъ намѣреній искусства въ нашемъ кордебалетѣ, который суетится и бѣснуется въ ложной итальянской furia, освѣщаемый рѣзкимъ свѣтомъ апофеозовъ, и чья разнузданная чувственность представляетъ собою едва-ли не всю выразительность его танца? Гдѣ найти нѣчто равноцѣнное пляскѣ стрѣлковъ въ «Князѣ Игорѣ», подчеркнутой музыкой Бородина, которая сама по себѣ прекрасна, какъ ожившая персидская миніатюра? Гдѣ найти такой танецъ, какъ въ «Жаръ-Птицѣ», танецъ въ которомъ Карсавина избавляется отъ закона человѣческой тяжести и превращается въ фею? Какой театръ показалъ намъ когда-либо сцену танцевъ, подобную Вакханаліи въ «Клеопатрѣ», или Оргіи въ «Шехерезадѣ»? Увы, какъ далеки мы отъ всего этого съ нашими «rats» «marcheuses» «coryphees». Въ обществѣ такихъ артистовъ, какъ эти русскіе, царятъ

В. П. и М. М. Фокины.

В. П. и М

Т. П. Карсавина и А. Э. Больмъ.

О. О.

М. Фокины.

В. П. и М. М. Фокины.

XII.

Попытаюсь теперь сдѣлать сводку положительныхъ результатовъ, которыхъ уже достигъ М. М. Фокинъ и къ которымъ стремился.

Во-первыхъ Фокинъ вывелъ балетъ изъ того тупика, въ который ввелъ его «классицизмъ», и изъ того тупика, въ который поставила его Дунканъ.

Ея балетъ — единый этрусскій, «истинно этрусскій»— и въ этомъ отношеніи она почти «черносотенка».

Передъ балетомъ Фокина, напротивъ, — «какой просторъ!» Его балетъ естественъ не въ томъ смыслѣ, что копируетъ только естественныя движенія человѣческаго тѣла, а въ томъ смыслѣ, что разуменъ, согласенъ съ сюжетомъ.

Когда по сюжету неестественность естественнѣе естественности—фокинскій балетъ «пляшетъ на вывернутыхъ ногахъ» (—индійскіе танцы, танцы египтянъ въ «Клеопатрѣ» и т. п.)... Когда по сюжету и музыкѣ нуженъ ложноклассическій стиль, Фокинъ вводитъ и его.

Вообще всѣ средства оправдываютъ цѣль — сліяніе симфонической музыки съ балетомъ и живописью декораціи.

Фокинъ пробудилъ ансамбль, замѣнилъ условную жестикуляцію мимикой.

Онъ расширилъ границы, какъ реализма, такъ и стилизаціи.

Онъ объявилъ непримиримую войну анахронизмамъ, которые пріобрѣли въ балетѣ права гражданства (тюники среди средневѣковыхъ костюмовъ, русскій танецъ на пуантахъ и т. д., и т. д.).

Его основной взглядъ на технику: она не цѣль, а средство въ искусствѣ.

Техника стараго балета и техника Дунканъ — одна для всѣхъ стилей и эпохъ, а техника Фокина разнообразна, — разная въ разныхъ балетахъ, въ зависимости отъ стиля постановки.

Старый балетъ старался показать со сцены технику, работу. Фокинскій балетъ старается работу скрыть. Фокинъ какъ бы говоритъ:

— Если не видно работы, если со сцены не пахнетъ потомъ, то это не минусъ, а плюсъ. Важно не направленіе, а достиженіе.

Н. Шебуевъ.

реображенская и Н. Г. Легатъ.

вкусъ и дисциплина. Каждый переходитъ отъ незамѣтнаго амплуа къ отвѣтственной роли и къ «красной строкѣ» въ очередь безъ зависти...

«Фокинъ, ставящій балетъ Дебюсси съ декораціями М. Дени, съ Карсавиной на сценѣ и съ Мессажэ въ оркестрѣ—какой-бы это былъ прекрасный вечеръ, если бы это не было только мечтой. Но кто намъ передѣлаетъ съ головы до ногъ нашихъ статистовъ и танцовщицъ? Кто освободитъ насъ отъ смѣшныхъ оперныхъ традицій? Какъ и въ вопросѣ о декораціяхъ, рутинная условность и здѣсь объединяется для защиты своихъ корпоративныхъ интересовъ, и это создаетъ гораздо большія препятствія, чѣмъ неимѣніе талантовъ или денегъ» ..

«Но для тѣхъ, кто умѣетъ смотрѣть глубже, и кто интересуется технической и психологической эволюціей искусства,—для тѣхъ открылся новый міръ въ этихъ спектакляхъ, въ этомъ ослѣпительномъ, страстномъ, обворожительномъ и жгучемъ искусствѣ, полномъ интенсивной жизни и движенія, неистоваго, дикаго варварства и въ то-же время утонченнаго и безконечно деликатнаго. Кажущійся примитивизмъ этого искусства затмѣваетъ нашъ модернизмъ, точный до близорукости и менѣе истинный, чѣмъ красота. Наши композиторы балетовъ и хоровыхъ сценъ, декораторы, режиссеры, танцовщики, танцовщицы—всѣ могли безъ ложнаго самолюбія получить у русскихъ молчаливый и благородный урокъ. А поэты и художники могли получить лирическое и красочное назиданіе — предувѣдомленіе фей, внучкой которыхъ казалась Тамара Карсавина».

М. Ю. Пальцъ и В. Ѳ. Нижинскій.

Мужской персоналъ Петербургскаго Императорскаго Балета.

КОПѢЙКА
1 КОПѢЙКА

ТИПОГРАФІЯ
Товарищества Издат ьскаго Дѣла „КОПѢЙКА“
СПБ., Литовская, 34